

मृगनयनी में कला और कृतित्व

(श्री वृन्दावनलाल जी वर्मा के पुरस्कृत, अत्यधिक
। विभिन्न विश्वविद्यालयों द्वारा
। पद्यास की कला और कृतित्व)

लेखक:—

डा० सत्येन्द्र, एम० ए०, पी० एच० डी०



अनुक्रमिका

- १—वर्माजी के उपन्यास प्रथम चरण
" दूसरा चरण
ऐतिहासिक उपन्यास ऐतिहासिक रोमास
- २—लेखक का उद्देश्य
- ३—मृगनयनी का कथा-विधान .
वस्तु संयोजना
- ४—उपन्यास विधान
- ५—कथा-विधान में त्रुटि ..
- ६—शाय और कला का स्वरूप .
- ७—वर्माजी की उपन्यास-कला के प्रतिबन्ध
- ८—भाव-संपत्ति
- ९—चरित्र-विवरण ..
- १०—परिशिष्ट
ऐतिहासिक भूमि ..
कला का मर्म ...

युग्मी : कला और कृतित्व

अध्याय १

वर्मा जी के उपन्यास : प्रथम चरण

—१—

श्री वृन्दावनलाल वर्मा ने लिखा है 'अब जो पुस्तकें प्रकाशित हो चुकी
(१) गडकुडार' १९२७, (२) 'सगम' १९२७. (३) 'लगन'
४) 'प्रत्यागत' १९२९, (५) 'प्रेम की भेंट' १९३०, (६)
'अक्र' १९२६, (७) 'विगटा की पद्मिनी' १९३३, (८) 'धीरे-
साटक) १९३७ । मेरे नाम से एक उपन्यास 'कोतवाल की करामात'
उनमें मेरी निम्नी एक लकीर भी नहीं । एक मित्र ने उसे लिखा ।'

X

X

X

पर उन्होंने लिखा

ये ही नदिया-नाले-या नदी-नाले-झीले और बुन्देलखंड के पर्वत-वेष्टित
मल क्षेत्र मेरी प्रेरणा के प्रधान कारण हैं । इनलिये मुझको His
Romance पसन्द है । अन्य कारण जानकर क्या कनियेगा ?'

—२—

मे हिन्दी का मान्दर्य (Refinement) काल आरभ होता है ।
इसकी ओर प्रवृत्ति इस युग में मिलती है, वहाँ विविध समृद्धि की प्रवृत्ति
की भावना मुन्दर्य की चाह बनने लगती है, और विविध समृद्धि
प्रभुभूति और अघ्ययन से पूर्व, कल्पना को जागृत करती है । कल्पना

। विषम पवाह समता की ओर, राजमहलों को छोड़ आज के घनिकों के भवनों या आज के बाजारों की ओर चल पड़ा । तो इन उपन्यासों में कहीं कहीं रोमान्मत्तता मिलता है । इसके कोड़े में ही, उनका तो नहीं पर इस युग के उपन्यासों में आघातों का परिष्कार हीन लगा । किन्तु इन शक्तियों का यह संपूर्ण मौलिक प्रयोग भी साहित्य-बुद्धि को सतुष्ट नहीं कर सका । इस प्रकार यहाँ जन-रचित अत्यन्त अन्तर विद्यमान था । प्रेमचन्द ने यही क्रान्ति उपस्थित की । उनकी मृत्यु १९२०-२५ तक साहित्य की प्रेरणाओं और प्रवृत्तियों को नई दिशा में आकृष्ट और परिपक्व कर पायी । उपन्यासों में उनके द्वारा भी सौन्दर्य विकसित आया । यही बाबू वृन्दावनलाल वर्माने अपने उपन्यास देने आरम्भ किये । उनमें रोमांटिक कल्पना-मृत्ति और सौन्दर्य का सम्मेलन हुआ ।

हिन्दी में वृन्दावनलाल ही वास्तविक रोमांस-साहित्य देने में समर्थ हुए हैं । और वह वास्तविक रोमांस है । किशोरीलाल गस्वामी के रमिक रोमान्स में ताना बाना मुगलिया का है किन्तु आरामा में लदन-गहम्य की झलक है । वह भी अधिकांश कल्पना-विलास का फल है । इस कोटि के रोमान्सप्रिय लेखकों में रोमान्स का स्वरूप विकृत हो जाता है वह विलास-आकांक्षा से आकृत प्रेमियों की साहित्यिक प्रवृत्ति हो उठती है, प्रेम कामुकता का स्थान ग्रहण कर लेता है । निर्वल-श्राण (Chivalry) तथा पुरुषार्थ गुप्त पद्यत्रयों में परिणत हो जाते हैं । फेनन ऐसे रोमान्स की रचनाएँ साहित्यिक गरिमा का अधिकार नहीं पातीं । साहित्यिक रोमांस इनमें भिन्न स्वभाव का होता है । इस रोमान्स के लक्ष्य प्राचीन युगीय विभूतियों को प्रेम के नियम सत्त्व करन है और अतीत के महिमात्मक चित्र उपस्थित कर उसके शौर्य के प्रति रचना को थंडाभिभूत कर देते हैं । वर्मानों ने हिन्दी का रोमांस यह परातल नहीं पा सका था ।

— ३ —

भारत में राष्ट्रीयता का प्रबल जागरण हो चुका था, उत्तम प्रदत्त गति भी धारण हुई थी—स्वच्छन्द और स्वतंत्र वातावरण की चाह, बन्धन को तोड़ फोड़ने का उमंग, समाज में मूढ़प्रायों के प्रति अमन्तोष, नाभ्यप्रदायिक एकता फिर विरोध—ये सभी इस जागरण की प्रबल ऐंठनों के रूप में प्रकट हो रहे थे । वैज्ञानिक

विकास-सिद्धान्त का, जीवन-सघर्ष (struggle for existence) सबल की सत्ता (survival of the fittest) वाला पहलू भी मस्तिष्क एक उत्क्रान्ति मचाये हुए था। इस क्रान्ति का प्रभाव साहित्य पर कभी बिना नहीं रह सकता। इस उद्वेलन के काल में क्या यह संभव था कि ले की शक्ति केवल कल्पनाविलास में लगी रहती, और वह मनुष्य के रक्त प्रेम और रसिकता की ही गर्मी भरती रहती या इसी प्रेम या रसिकता के किसी इतिहास के मृत पात्रों का उद्धार करने में सलग्न हो जाती। इसमें रोमान्टिसिज्म की **Emotionality** या **Sentimentality** भावोन्नता अथवा भावविकलता क्या केवल प्रेम की या रसिकता की वे पर सर्वत समर्पित कर दी जा सकती थी? भावुक रोमास को पलायन में ज दिव्यता और चिर आनन्द की अनुभूति होती है, वहाँ भारत का यह युग अनेक घटन तरंगों से उसे श्रेयस्कर का रूप नहीं धारण करने देगा, उसमें तलखाट आ जायगी। फलतः केवल रसिकता, या केवल प्रेम भारतीय रोमास का पूर्णाध नहीं बना।

रोमास में कला आश्चर्यानुप्राणित उद्देगमय घटनाओं के कथानक माध्यम को ग्रहण करती है, और उसमें कथा कथा के लिए की प्रवृत्ति प्रधान हो जाती है, पुनः यह कला मानसिक-विलास (mental luxury) मात्र रह जात है, पर भारत का आन्दोलित और उद्वेलित जन इन वहानों से बचने के लिए प्रस्तुत होकर भी बच नहीं सका, और कला में ही परिपूर्ण और सन्तुष्ट होने वाली विलास कला के पात्रों में लेखक को अपने अनुभव के प्रतिविम्ब डालने पड़ गये हैं। इस क्रांति की रोमास को किन्हीं अन्य अभिप्रायों के लिए अपने

* जन बनना पड़ा है

प्रवृत्ति (Aristocracy) आभिजात्यवर्ग की, अपनी एकायनी monotonous नमृद्धि-भोग-विभोगता से उच्चने पर विषम जीवन की चाह पर निर्भर करती है, अतः यथार्थतः आभिजात्य होने पर भी मूलतः प्रवृत्त है। पूँजीवादी मनोवृत्ति और आन के मूलों पर टिकी हुई भी मुख्यतः पुरुषार्थी है। सामतवादिनी यह इसलिए नहीं है कि यह अधिकार और आधिपत्य के गर्व से जर्जर विकारों को आश्रय नहीं देती, (fendal lords सामत) जितने अनाचार के प्रतीक हैं, उतनी ही यह प्रवृत्ति नहीं। यह शौर्योदार्य (Chivalry) के भाव से, क्षत्रिय के अपने परोपयोगी पुरुषार्थ के भावसे उद्भूत है। भारत में रोमांस का यह भाव व्यक्तिगत मात्र नहीं ही सका मुसलमानी शासन ने और वर्णव्यवस्था ने भी, क्षत्रियत्व को सार्वजनिक गुण नहीं बनने दिया, इसे जाति में सख्त कर दिया, और जाति के बहाने ही व्यक्ति में यह रोमांटिक शौर्य आया। व्यक्ति के उपाजन की अपेक्षा यह जाति के उत्तराधिकार की भाँति है। यही कारण है कि वृन्दावनलाल वर्मा ने वुन्देलखंड का चुनाव, यही कारण है कि वे यहाँ रोमांस पामके। वुन्देलो में जातिगत शौर्य विद्यमान है।

—४—

वाक वृन्दावनलाल वर्मा को Historical Romance पसंद है। अपने सात उपन्यासों में उन्होंने दो बड़े उपन्यासों का आचार इतिहास ही ले लिया है वह हैं 'सदकुछार' तथा 'विराटा की पद्मिनी'। सोप पाँच उपन्यास भी किसी न किसी चीनी हुई घटना पर निर्भर करते हैं—केवल कल्पना से उनके कथानक तैयार नहीं किये गये। ये सभी उपन्यास वुन्देलखंड ने ही संबंध रखने वाले हैं। 'प्रत्यागत' को छोड़कर अन्य किसी उपन्यास में हमें वुन्देलखंड की सीमा से बाहर नहीं जाना पड़ता। 'प्रत्यागत' में अवश्य उसका एक पात्र दम्पति और मलावार में धक्के खाने वाला गया है।

अतः वर्मा जी को वुन्देलखंड का उपन्यासभार कहा जा सकता है, या और भी ठीक-ठीक शब्दों में यह कहा जा सकता है कि वर्मा जी वुन्देलखंडी उपन्यासों के लेखक हैं। यह विशेषतः वर्मा जी की विशेषता है। उद्योग प्रेम नन्द जी भी प्रायः अपने उपन्यासों में 'कासी' के आस्था ही रहे हैं,

उन्हे किसी स्थल-विशेष से सम्बद्ध नहीं बताया जासकता, जैसे वर्माजी को।
 में अपनी कहानी और पात्रों के अतिरिक्त बुन्देलखंड प्रान्त में
 उद्भासित हो उठा है। स्पष्ट यह विदित होने लगा है कि वे कहानी ही
 के साथ कह रहे हैं। इस सन्ध में बुन्देलखंड का उनका अध्ययन बहुत
 गहन होता है। पूर्ण ही नहीं वह विस्तृत और विशद है। अतः उनके
 इसी में बुन्देलखंडीय कहानी, बुन्देलखंडीय पात्रों और बुन्देलखंड प्रान्त
 श्रेणी है।

बुन्देलखंड प्रान्त प्राकृतिक श्री में लहलहा रहा है। स्वर्गीय मुन्शी अज
 जी ने लिखा है—

पूर्व ओर है टोस पश्चिमाञ्चल में चम्बल ।

उम पर केन घमान वेतवा सिंघ वही है ।

विकट विन्ध्य की शैल-श्रेणियाँ फैल रही हैं ।

विविध सुदृश्यावली अटल आनन्द भूमि है ।

प्रकृतिच्छटा बुन्देलखंड स्वच्छन्द भूमि है ।

अडे उच्च गिरि और सधन वन लहराते हैं ।

खडे खेत निज छटा छत्रीली छहराते हैं ।

गरुण, तेंदुए, रीछ, वाघ स्वच्छन्द विचरते ।

शकर, माँवर, रोज़, हिरन, चीतल है चरते ।

आखेटक के लिये सदा जो भेट भूमि है ।

अति उदृण्ड बुन्देलखंड आखेट भूमि है ।

इन भूमि में वृन्दावनलाल वर्मा को प्रेम है, और उम प्रेम का का
 भूमि की यही रोमाटिक श्री है, जिसमें झरने, पर्वत, नदियाँ, नाले, वन,
 पौधे भरे पडे हैं। इसी रोमाटिक प्राकृतिक श्री का चित्र मजीव और
 पूर्ण सन्ध उपन्यास में गुंथा हुआ मिलेगा। वर्माजी ने बुन्देलखंड में ज
 और इन श्री को देखा, वहाँ की कहानियाँ मुनी, बहानियाँ मुनका उन का
 साथे हुए और बुन्देलखंड की प्राकृतिक श्री में दूर-दूर बिगड़ हुए ध्वस्त प्रा
 के लिये एक-एक टोम उठा और वे उनकी मुर्त

नियाँ, इतिहास के अध्ययन से कही-कही परिपुष्ट होकर उपन्यास-रूप में परिणत हो गयी। जो ऐतिहासिक नहीं है वे भी बुन्देलखंड की कहानियाँ हैं, लेखक ने अपने मन से गढ़ी, और वे मन्ची हैं। उनके पात्र भी कल्पना के पात्र नहीं प्रत्येक उपन्यास में जो परिचय लेखक ने दिया है उसमें यह सूचना मिल जाती है कि कितने ही पात्र तो उनके जाने पहिचाने हैं, उनमें से कोई जीवित है, कोई इस ससार को छोड़ गया है। बहुत नें पात्रों के नाम भी लेकर नें दे दिये हैं गढ़कुण्डार का अर्जुनकुमार, 'लगन' उपन्यास का चरित्र-नायक देवसिंह ऐसे ही लेखक के जाने मुने पात्र हैं। उन प्रकार बर्माजी के उपन्यास में बुन्देलखंड का जीता-जागता चित्र है। बर्माजी के इन बुन्देलखंडीय उपन्यासों को हार्डी के वेसेक्स उपन्यास जैसा नहीं कहा जा सकता। हार्डी का वेसेक्स प्रान्त करिपत है, उसके पात्र और कहानियाँ भी वैसे ही हैं। उसके वेसेक्स प्रान्त के सम्बन्ध में इतनी यथार्थता है कि उसने अपने डोरसेटशायर के अंग्र्याम जो देखा उसी ग्रामीण वातावरणको उसने अपने उपन्यासों में बनाये रखा है। उसके वेसेक्स का जल-श्रल आक्सफोर्ड यूनीवर्सिटी के प्रान्त में सबद्ध है। वस, इसमें अग्रे इन उपन्यासों में निर्जीव पात्रों की कहानी है। हाँ, स्काट के गुण इनके उपन्यासों में मिल जाते हैं।

— ५ —

हिन्दी उपन्यासकारों ने तथा के मूल अभिप्राय के लिए न मही, मनोरञ्जकता लाने के लिए ही, प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन करने में रति दिखायी है। कहानियाँ

Louis Cazamian ने A History of English Literature में लिखा है —

"They (Hardy's Novels) are Novels of provincial and even rustic life for if the scene is sometimes shifted from the country to the towns, these are sleeping boroughs or cities flooded by the influences of fields. Oxford, the great University, which lifts its Towers and spires on the horizon, is to the north the boundry of the agricultural country, hardly eaten into by the fever of modern manners, whose heart is Hardy's own Dorsetshire, and for which he has kept its old name of "Wessex"

भी मनोरम प्राकृतिक दृश्यों से जड़ी हुई मिल जाती है । निस्सदेह उन प्राकृतिक दृश्यों में पहले पात्र को मनोभावानुकूलता मिलती है । वे दृश्य पात्रों की मनोवस्था के लिए लिखे जाते हैं, अथवा इन चित्रणों में घटना-स्थल की श्री के प्रदर्शन करने, और उसमें पाठक को विरमा लेने का कौशल मिलता है । बाबू वृन्दावनलाल वर्मा में प्रकृति के दृश्य-चित्र इस विधि से नहीं आ पाये हैं । वे चित्र केवल कल्पना से नहीं, बहुधा यथार्थ हैं और उनके लिए पात्रों के भाव नहीं बने, उन दृश्यों की भूमिका में भाव खड़े होते हैं ।

हिन्दी के उपन्यासकारों ने प्रकृति-दृश्यों के अतिरिक्त कथा के मूल अभिप्राय पर, पात्रों के चरित्र-निर्माण पर, और इनके कथा-वस्तु में नियोजन पर ही दृष्टि रखी है, पात्रों की आकृति पर ध्यान नहीं दिया है । चरित्र-विकास में स्वगत कथन और कथोपकथन का विशेष प्रश्रय लिया गया मिलता है । बर्माजी ने अपने पात्रों को इन साधनों से उपस्थित नहीं किया । उनकी तूलिका भिन्न है ।

एक तो उन्होंने पात्रों की आकृति का वर्णन करने में उदासीनता नहीं दिखायी, छोटी से छोटी बात का, सूक्ष्मतर उल्लेख उन्होंने किया है । एक परिचय इस प्रकार है, 'एक की आयु सत्रह या अठारह वर्ष से अधिक न होगी । प्रशस्त ललाट कुछ लवाई लिये, गोल चेहरा, आखे कुछ बड़ी और वादाम के आकार की हल्की काली नाक सीधी और होठ लाल, ठोड़ी आघारमें एक हल्के से, गढेवाली और जरा-सी आगे की झुकी हुई और गर्दन सुराहीदार । केश पीछे गर्दन तक लगे और विलकुल काले और उन पर कहीं-कहीं रेत के कण । मोहों, पुतली, लवी और खिंची हुई और पलक दीर्घ । सीना चौड़ा और कमर बहुत पतली, बाहु लगे और हाथ की उँगली पतली । मूँगिया रंग के कपडे पहने हुए, छोटी-सी ढाल और तरकस पीठपर कमर में तलवार और कंधे पर कमान । भाल पर लगा हुआ रोरी का तिलक बिनी नमय हाथ पड जाने से पुछ गया था और माथे पर तिरछी लकीर के आकार में बन गया था । इस आरक्त वक्र रेखा ने मुख के हलके गेहूँए रंग को और भी तेजोमय बना दिया था ।' (गढकुण्डार)

आकार-प्रकार के साथ रंगरूप और विविध अंगों का पारस्परिक अनुपात नए इस परिचय में आ गया है ।

(Physiognomy) आकृति का चरित्र और स्वभाव से घनिष्ठ सम्बन्ध है। आकृति-विज्ञान भी एक विज्ञान है, और उपन्यासकार के लिए तो वह बहुत महत्वपूर्ण है। आकृति-विज्ञान तो दूर, हमारे उपन्यासों में मनुष्यों की आकृति तक पर यथावत् ध्यान नहीं दिया गया है। वायू वृन्दावनलाल ने अपने अनुभव से अपने प्रत्येक चरित्र के वैशिष्ट्य के लिए विशेष आकृति का विधान अवश्य किया है, और उसमें उन्होंने अपनी दक्षता अवश्य दिखायी है। उनके उपन्यासों में विविध आकृतियों की प्रदर्शनी है।

इस विशेषता के साथ उन्होंने चरित्र-निर्देश के अन्य प्रचलित साधनों को छोड़कर आचरणगर्भित चरित्र के सकेत का सहारा लिया है। स्वगत-कथन चरित्र के सूत्र को दिखाने के लिए नहीं, केवल मनोगत मकल्पों के लिए कराये गये हैं फिर भी ऐसे कथन कम हैं। कथोपकथन है, पर वे मन के भावों को छिपाने के लिए हैं। उनमें चरित्र का अभीष्ट नहीं ज्ञात होता। मन के सघर्ष को लेखक ने वाणी नहीं दी, कभी-कभी आचरण के विशेष झुकाव की झलक, सयत और रंग-भूय दिग्गकर ही उसका ज्ञान कराया गया है। यह एक बड़ी बात है।

गडफुडार में दिवाकर तारा को प्रेम करने लगा है, पर उसे अत्यन्त मयन रखा है, यहाँ तक कि वह स्वयं यह मानने को प्रस्तुत नहीं कि उसका चंचल मन या एक ब्राह्मण-कुमारी की ओर जायगा। फिर तो वह अपने प्राणों पर खेलकर तारा के शरीर में मर्षदश का विष चूम लेता है। इस सारे कृत्य में उन्माद कहो नहीं। इस म्यल का एक अवतरण देखना होगा [तारा को सर्प ने काट लिया है। 'इस जगज्जीवन ने उपाय बताये पर उनमें देर होती थी, तब ?]

'दिवाकर ने व्यग्रता के साथ कहा- 'क्या कोई और उपाय नहीं है ?'

जगज्जीवन ने उत्तर दिया - 'है, पर अतीव कठिन है। कोई अपने प्राणों पर खेलकर मुह ने घाव के विष को चूम ले। अभी सर्प को काटे अधिक विलम्ब नहीं हुआ है।' और उनमें एक क्षण में सब उपस्थित लोगों के चेहरों की ओर निगाह डाली। कोई आगे न बढ़ा। महजेंद्र ने कुछ लक्षण साहस का दिखलाया, परन्तु किसी ने वेग को लक्ष नहीं कर पाया, केवल देखा। दिवाकर का मुह घाव पर लग चुका था।

सबके मुह से उस भीम कर्म पर 'ओफ' निकल पड़ी और धीरे-धीरे सब दिवाकर को घेरकर खड़े हो गये । अग्निदत्त बहुत चिन्ता के साथ उसकी ओर देख रहा था ।

दिवाकर कोमलता के साथ अपने दोनों हाथों से तारा का पहुँचा पकड़े हुए था, और बड़ी दृढ़ता के साथ घाव को चूस रहा था ।

तारा ने आँखें खोल दी थी । वह अचेत नहीं थी परन्तु मुख मुझा गया था । उसने हाथ को हटाने की चेष्टा नहीं की, लेकिन वह दिवाकर को प्राण-वलिदान का निषेध करना चाहती थी, और वह निषेध उन मधुर और करुण नेत्रों में वर्तमान था ।

×

×

×

इसपर दिवाकर ने घाव को छोड़ दिया । दिवाकर के मुह पर उस समय एक ऐसी दीप्ति व्याप्त हो रही थी, जैसी देर के बाद अपनी मा को देखने पर छोटे-से बालक के मुख पर दिखलायी पड़ती है ।'

तारा और दिवाकर के चरित्रों में प्रेम अकुरित हो गया है, उसकी मपूर्ण आग भी है, पर वह यहाँ जिस आचरण के द्वारा प्रकट हुई है वह कितना सयत है, और न ताराकी आँखें ही अथवा दिवाकरकी दीप्ति ही कोई रंग प्रकट करती है । दिवाकर का उत्साह जैसे सहज उपकारी का और तारा का सहज कृतज्ञता का और वस । पर इमीसे निश्चय उस प्रेमके झुकाव का दृढतर सकेत मिलता है । ऐमा प्राय सभी उपन्यासों में है । लेखक ने एक ही कृत्य को दो अर्थ में समन्वित कर देने का कौशल किया है—वह कृत्य प्रेम के कारण भी हो सकता है, और सहज स्वाभाविक रूप में अवसर-अनुकूलता के कारण भी, उमी कौशल पर मे उम व्यापार में रंग नहीं रह पाता पर सकेत और अर्थ प्रवल हो जाता है ।

आचरण-गर्भित-चरित्र के सकेत से एक लाभ यह हुआ है कि उपन्यासों में एक आकर्षण आगया है, एक उत्सुकता या वैठी है, वह रहस्यमयता के कारण नहीं वरन् पात्रों के अपने आचरण-कौशल के कारण । रहस्य जैसी चीज तो इन

उपन्यासों में कम है-पात्रों के मिलते ही हम उनकी दशा को जान जाते हैं । पूना का झुकाव अमित की ओर, कुमुद का कुञ्जर की ओर है, तारा का दिवाकर और गमाका देवासिंहकी ओर है, पाठकके लिए यह आरम्भसे ही स्पष्ट है, यद्यपि परस्पर पात्रों को उतना नहीं । अतः जब परस्पर पात्रों को उसकी यथार्थता विदित होती है, तो पाठक को कोई आश्चर्य नहीं होता । उसे तो पात्रों के उम कौशल में आनन्द प्राप्त होता है जिगमें वे अपने रूप को छिपाने-छिपाने ही हमारे समक्ष अधिकाधिक स्पष्ट होने चले जाते हैं ।

ऐसे प्रकार पात्रों के चित्रण में उपन्यासकार ने अदभुत कौशल में काम लिया है । इसमें सन्देह नहीं कि वर्मा जी के उपन्यासों में बहुत कम पात्र हैं-एक तारा है 'गढ़ कुण्डार' की जो 'लगन' में रामा, 'प्रेम की भेट में' सरस्वती, 'कुण्डली-चक्र' में पूना, 'विराटा की पत्नी' में कुमुद का स्व धारण करके उपस्थित हुई है । दूसरे दिवाकर है 'गढ़ कुण्डार' के जो 'लगन' में देवसिंह, 'प्रत्यङ्गत' में मगल, 'प्रेम-की भेट में' धीरज 'कुण्डली-चक्र' में आनन और 'विराटा की पत्नी' में कुञ्जर हो गये हैं ।

वस्तुतः यही दो पात्र हैं मुख्य, और इन्हीं की कहानी उपन्यासों का मूल-स्पन्दन स्थान है । और इनकी कहानी के साथ भी उपन्यासकार ने एक विशेष कौशल का उपयोग किया है । ये कहानियाँ उपन्यास के ताने-दाने में ऐसी निभूत रहती हैं जैसे शरीर में हाड-मांस-रक्त-स्नायु में हृदय । वर्मा जी के उपन्यास की मारी घटनायें इन दो पात्रों की घटनाओं-कहानियों को बीच में आड दकर जैसे घूमती चली जाती हैं । गढ़ कुण्डार में नागदेव का विफल प्रेम, आनन्दन का अमानित प्रेम, बुन्देगो और जगारो की घटनाएँ, विगह और नाग, इन सबके बीच में तारा और दिवाकर की कहानी जगमगानी-अच्छनी-सी बड़ी चली जाती है और इसी कहानी का climax ही जैसे उपन्यास का climax बन बैठता है । 'लगन' में देवसिंह और रामा के प्रेम की कहानी औरों में आगे छिपाकर भी चलनी चली जाती है, 'प्रेम की भेट में' सरस्वती और धीरज की कहानी अन्य विविध घरेलू व्यापार-व्यवसाय और भ्रामन प्रेम के भीतर चलती रहती है । कुण्डलीचक्र में पूना और अजय कुमार की कहानी भी उपन्यासकार ने इसी प्रकार ललित सेन

भुजबल, शिवलाल के विविध दाव-पेचो में होकर खड़ी रखी है, और 'विराटा की पद्मिनी' में उस समस्त राजकीय उपद्रव और घुआंधार में भी कुञ्जर और कुमुद की कथा स्पन्दन देती है, और सबसे जैसे अलग-निस्सग खड़ी है। विविध पात्रों के उन्मत्त सघर्ष में होकर अवगुण्ठनवती स्त्री की भाँति यह एक कहानी सभी उपन्यासों में सुरक्षित है, घोसले में रखे हुए एक अण्डे की भाँति।

और इस कहानी का प्रेम भी लज्जारक्त रहनेवाला है, धीरे धीरे अत्यन्त धीरे धीरे स्फुट और पुष्ट होता चलता है, अन्त में कुछ तीव्र और चंचल होता है, पर मर्यादा के बाहर नहीं जाता है। एक के बाद एक घटना होती जाती है, प्रेम पुष्ट होता चलता है, प्रिय दूर-दूरसा होता हुआ भी धीरे गम्भीर गति से निकट आता चला जाता है। और अन्त में आलिङ्गन-पाश में बँध ही जाता है—हलकी व्यग्रता आकर प्रेम के इस गम्भीर समुद्र में हलकी हिलकोर उठा जाती है। प्रेम यथार्थ दिव्यता का रूप ग्रहण करके चमक जाता है।

इसके अतिरिक्त और जितनी कहानियाँ ताने-बाने की भाँति उपन्यासों में बुनी गयी हैं वे एक दूसरे को काटती-पीटती, उतार-चढ़ाव, तेजी-नरमी दिखाती हुई धूप-छाह सी लगती हैं। उसमें लेखक के अन्य उद्देश्य छिपे हैं, उनमें दूसरे तथा विविध पात्र आते हैं पर वे भी कम ही हैं।

'गढ़ कुडार' में नागदेव और हेमवती 'विराटा की पद्मिनी' में उलट कर गोमती और देवासह हो गये। नाग देव प्रेम करता है और विफल होता है, उधर गोमती प्रेम करती है और विफल होती है। मानवती रतन बन जाती है कुछ सयत और अधिक धार्मिक होकर। 'गढ़कुडार' का पुण्यपात्र ही 'विराटा की पद्मिनी' में बटा होकर लोचनसिंह है—और इसमें वृन्देलों का रूप अधिक तेजी से उद्भासित हो उठता है।

हरमतसिंह, नायकसिंह, देवीसिंह, शिवलाल, ललितसेन आदि आभिजात्यवर्ग के पुरुष मूलत एक ही रेखा पर चलनेवाले हैं। अपनी सम्पत्ति पर गर्व है और अपनी इच्छा की पूर्ति के लिये उचित अनुचित की चिन्त नहीं करते शक्ति में भी और छल में भी वे अपने उद्देश्य को पूर्ण करने में भयभीत नहीं होते। हाँ, ललितसेन औरों की अपेक्षा अधिक उदार है पर उसमें भी ऐरिस्टोप्रेमी के दोष विद्यमान हैं—ऐरिस्टोप्रेसी का मुख्य गुण whim (घुन) तो इनमें सबसे अधिक मिलती है, घुन में सारी स्थिति को साफ-साफ न समझ

सकना अथवा दर में समझ पाता यह भी गुण यहाँ पूर्ण मात्रा में व्यवधान है ।

उधर सोनपाल है पर वे कोई विशेष व्यक्तित्व नहीं रखते । अपने मंत्री धीर प्रधान के समक्ष उनका और मंत्री पुत्र दिवाकर के सामने सहजेन्द्र का व्यक्तित्व गौण पड़ जाता है । नागदेव अवश्य एक पूर्ण व्यक्तित्वशाली युवक है, और राजकीयपक्ष में होने से उम वर्ग के गुण रहते हुए भी वह उम वर्ग के अन्य पात्र-व्यक्तियों को अपेक्षा अधिक तेजमय दीखता है ।

एक रामदयाल है जो चरित्र में शेक्सपीयर के इआगो (Iago) से हाठ करता है, जिसमें दूसरों के लिये भ्रमको वास्तविक अर्थ देने का अद्भुत कौशल है, जिसमें दूसरों की महानता से अनातिक्रम रहने का स्वभाव है पर जिसमें स्वामि-भक्ति का गुण इन सब दोषों के लिये ढाल बना हुआ है और इसे इआगो से एकदम अलग कर देता है । रामदयाल में अर्जुन कुम्हार की स्वामिभक्ति आयी है, अपने साथ छल-बल लेकर । यो कहा जा सकता है कि रामदयाल अर्जुन और भुजवल से मिलकर बना है ।

अग्निदत्त पाठे भी नागदेव की भाँति अकेले हैं, वह प्रेम के अभिशाप की भाँति अपनी मातृभूमि को पददलित कराने के साधक है । इसके भाव के समकक्ष 'प्रेम को भेंट' की उजियारी ही पहुँचती है, जो प्रेम में अभिशप्त होकर, जिसके हाथों विफलता पायी है उसे नाट्य कर देने के लिये प्रस्तुत हो जाती है ।

इन प्रकार पात्र कम होते हुए भी प्रभावशाली हैं, उनकी सहायता में उपन्यासों में रोचक मुगठन और घनिष्ठता आगयी है, क्या-वस्तु में विशृङ्खलता और confusion नहीं आ पाया । इन पात्रों के अध्ययन से यह भी प्रतीत होने लगता है कि वृन्दावनलाल वर्माजी से निकट-पूर्व के उपन्यासकारों के पात्र-चरित्रों के कुछ अवशेष उनमें भी मिल ही जाते हैं । रमिक, विलाम-विभोर पात्रों का जो रूप गोस्वामीजी ने खड़ा किया है वह वर्माजी के आभिजात्यवर्ग में खत्रीजी के भूतनाथ का दुर्बल रूप रामदयाल में हलका-हलका जलक जाता है—निस्सन्देह इनमें बहुत परिमार्जन हुआ है । इनसे वर्मा जी ने दूसरे ही काम लिए हैं, पर निकट-पूर्व के बाल का अवशेष इनमें अवश्य है ।

पर इन सब रोमांसो से लेखक के हृदय में कुछ चुभा है, कुछ समस्याएँ खड़ी हुई हैं और उनके लिए भी वे इस कार्य में प्रवृत्त हुए हैं। रोमांस के आधार पर उनके अभिप्रायो का भवन खड़ा किया गया है; उन अभिप्रायो के कारण ही कहीं-कहीं पूर्व युग के अवशेषों की भाँति मिलनेवाले कुचक्र तथा भ्रष्टाचार की ओर प्रवृत्ति भी अखरती नहीं, ये भी समस्या के सहायक अंग होकर आये हैं। रसिक-रोमांस की भाँति अपने आप में ही वे महत्व नहीं रखते।

वे समस्याएँ क्या हैं? 'गढ़ कुडार' में वे असवर्ण विवाह को लेकर हैं। नागदेव खगार होकर बुन्देल हेमवती को प्रेम करता है, अग्निदत्त ब्राह्मण होकर खगार मानवती पर रीझा हुआ है, और दिवाकर कायस्थ होकर ब्राह्मण कन्या तारा पर न्यीछावर हो रहा है। समाज इस प्रेम को विवाह का रूप नहीं दे सकता, पर प्रेमी-युगल उसकी अवहेलना करेंगे। समाज में सघर्ष होगा, खून खराबी तक होजायगी। समाज के समक्ष यह प्रेम जीत नहीं सकेगा। वह विफल होगा, या उसे समाज के नियमों के क्षेत्र के बाहर निकल जाना पड़ेगा। नागदेव का प्रेम विफल हुआ, अग्निदत्त का भी विफल हुआ। दिवाकर सफल हुआ और उसे अपना भविष्य इन शब्दों में निश्चित करना पड़ा

'ताग, हमारा सयोग अखड़ और अनत है। वर्णाश्रम धर्म हमारी देह के सयोग का निषेध कर सकता है। परन्तु आत्मा के सयोग का निषेध नहीं कर सकता। यही हमारा सयोग है। तारा हम लोग योग-साधन करेंगे।'

योग-साधन का मार्ग समाज के नियमों में बाहर चले जाने, समाज के अत्याचार में बच जाने के लिए मूझा। यद्यपि लेखक ने यथार्थ के आगे सिर झुका दिया है। status quo को बनाये रखा है, पर वर्ण-आश्रम पर अपनी प्रबल टिप्पणी इन प्रेम-कहानियों के द्वारा उसने कर दी है। प्रेम जाति-पाँति देखकर क्या चलता है?

'गढ़ कुडार' में दूसरी समस्या भी कुछ इसमें मिलती जुलती जात्यभिमान की है। बुंदेलों में खगारों के प्रति घृणा है। खगारों का शासन इसीलिए या तो

बल पर टिकेगा, अत्याचार का प्रतीक हो जायगा, या फिर शिथिल हो जायगा । जाति के सामाजिक महत्त्व का राजनीति पर भी विपाक प्रभाव पड़ता है । जाति के अभिमान के सम्मुख मनुष्य के प्राणों का भी कुछ मूल्य नहीं । इसी में सम्बद्ध होकर प्रश्न है निम्न जातियों को उच्च जातियों में अपनी गणना कराने का आग्रह । प्रसंगवशात् जातीय व्यवहारों में सुवत होकर शराव-पान का भी दुर्दृश्य दीर्य पड़ता है । घर के भेदी से लका इहायी जाती है, और ये भेदी सामाजिक अत्याचार के कारण उत्पन्न हो जाते हैं । सामाजिक व्यवस्था के कारण ही अयोग्य सत्रय भी करने पड़ने हैं ।

'सगम' में समस्या का आधार वर्णमकरता है, उसी ब्राह्मण पिता के घर में उसका स्थान, अपनी और मतान कन्या की चिन्ता से उसका ब्राह्मण पिता निष्ठुर होकर उसे आश्रय तक नहीं दे पाता है । जातीय सभाओं की विउम्बना, नाई के पनी ब्राह्मण कन्या और तत्सवधी प्रश्न, हँसी का दुष्परिणाम और कर्म से विकार । येही सगम में प्रसंगवशात् आगये हैं । 'लगन' में 'दहेज' इसी अभिप्राय के अन्तर्गत है । 'प्रत्यागत' में हिन्दू और मुसलमान के साथ समाज के धर्मपीठ के ठेकेदारों की (conservative) अपरिवर्तनीय नीति, मदिरो और जातीय समस्याओं का व्यवहित-गत रुचियों का विकार बनना, और विधर्मी हुए लडके को हिन्दू-धर्म में लेने और उसके लिये प्रायश्चित्त, ये सभी बातें जातियों की परस्परिक चढा-उतरी के रंग में रंगकर आयी हैं । भूत-प्रेतों के विश्वास की भी विवेचना है । पर गहरी नहीं ।

'प्रेम की भेंट' में बाल-विधवा अपने प्रेमपूर्ण हृदय को लेकर उपन्यास की समस्या पदान करती है । 'कुण्डलीचक्र' को समस्याएँ जरा गम्भीर हो गयी हैं । एक तो त्रिकानवाद के निष्ठान्त की व्यवहारिक-हीनता सिद्ध करने का प्रयत्न है, जो विशेष सफल नहीं । कादिन्दा और जमीदार का किसानों के नायक व्यवहार, अटा-सटा की रस्म, बहु-विवाह आदि का भी समावेश इसमें है । 'धिराटा की पत्थनी' में भी ऐसे ही जात्यभिमान, दाम्नी-पुत्र, धार्मिक ाग आदि आ गये हैं । इन उपन्यासों में बहुधा मुसलमानों की स्वामिभक्ति भी प्रदर्शित की गयी है, उनमें हिन्दुओं के देवी देवताओं और मदिरो के प्रति श्रद्धा भी मिलती है, पर मुन्दरी स्त्रियों पर वे अपना अधिकार समझने हैं ।

इस विवेचन से यह स्पष्ट है कि वर्माजी में सामाजिक रूढ़-शृङ्खलाओं के प्रति विद्रोह भरा है, जिन साधनों से व्यक्ति के औचित्य का विवश सम्मान नहीं होता, उन्हें तोड़ डालने को वे आकुल हैं। पर यह विद्रोह क्रान्तिमूलक नहीं, नाश के लिए इसमें आग्रह नहीं है। परिवर्तन भी वह जो सशोधन का रूप रखे, वे आमूल परिवर्तन के पक्ष में नहीं। वस्तुतः उन्होंने इन सामाजिक हीनताओं से होनेवाले काण्डों और परिणामों का चित्रण कर दिया है, विद्रोह का रूप भी दिखा दिया है, पर कोई हल नहीं रखा। इससे कलाकार का महत्व कम नहीं होता।

वर्माजी ने इन समस्याओं को अपनी कला के अभिप्राय में स्थान दिया है, कला के रूप में नहीं। आपके उपन्यास पढ़ने में उपन्यास है, कही भी उपरोक्त समस्याओं पर विशेष विवाद और व्याख्यान नहीं। घटना-प्रवाह और आचरण से ये समस्याएँ खड़ी हो जाती हैं, 'प्रत्यागत' को छोड़कर, इसलिए सभी में उपन्यासत्व उग्र बना रहता है।

वर्माजी के सभी उपन्यासों में 'प्रेम की भेंट' और 'प्रत्यागत' को छोड़कर एक बात आती है-वह है देवी या पीपल की पूजा। 'गढकुण्डार में' में तारा देवी की पूजा करती है, 'लगन' में रामा पीपल की पूजा करती है, 'कुण्डलीचक्र' में पूना देवी की पूजा करती है, 'विराटा' की पद्मिनी' में तो देवी की पूजा का सूत्र आरंभ से अन्त तक बना रहता है। इस साधन से उपन्यास में एक अलौकिक गरिमा आ जाती है।

वर्माजी का उपन्यासों का संस्थान Structure अत्यन्त सुगठित है। एक एक कड़ी सुनिश्चित है। इसीलिये उसमें 'अनायास' को स्थान नहीं।

'प्रत्यागत' वर्माजी का सबसे अलग उपन्यास है, और अन्य उपन्यासों की मयोजना में इसका कोई स्थान नहीं बनता। 'कोतवाल की करामात' को तो लखक ने स्वयं दूसरे मित्र का लिखा मान ही लिया है।

वर्माजी शुद्ध भारतीय और साहित्यिक रोमांस को हिन्दी उपन्यासों में स्थान देनेवाले हैं, उनकी कला अपने मौलिक तत्वों पर खड़ी हुई है, अतः यह कहकर कि वर्माजी के उपन्यास रोमांस हैं उन्हें साहित्य का विचारक एक ओर नहीं हटा सकता। रोमांस का युग समाप्त हो गया है पर वर्माजी की रोमांस में जो यथार्थता

है वह प्रगति का समादर प्रकट करती है और, जिस रोमास का कमी अन्त नहीं होता वह इस यथार्थ पर खड़ी होकर प्रगति की वस्तु बनेगी ही ।

यहाँ तक यह तो जान लिया जा सकेगा कि वर्माजी के उपन्यासों में क्या है, भले ही अत्यन्त स्थूल रूप में हो, पर उनकी कला की सुषमा और उसका मूर्त रूप खड़ा न हो सकेगा, यह हमें यहाँ अभीष्ट भी नहीं । १९४६ वर्माजी में क्या होना चाहिए, इसमें आज हमें रुचि नहीं । वर्माजी का यह कहना है कि 'हम कला-कला के लिए ही', *Art for its own sake*, को जबरदस्ती ठूसठास के वाद भी नहीं मान सकते । सत्य सुन्दरम् के बीच में हमारे लिए शिव अत्यन्त आवश्यक है—'मैं कहूँगा कि अनिवार्य है ।' अतः वर्माजी ने भूत के साथ आज को छोड़ा तो नहीं, पर अब वे इस आज को ज़रा और भी गभीरता में देखें । उनके उपन्यासों में आज का पूरा सतोप नहीं होता ।

दूसरा चरण

मन् १९३३ के उपरान्त श्री वृन्दावनलाल वर्मा की उपन्यास लेखनी कुछ रुक गयी और १९४६ में वम-विस्फोट की भाँति दिशाओ को निनादित करता हुआ एक नया उपन्यास 'जामी की रानी लक्ष्मीबाई' अनायास ही हिन्दी-क्षेत्र में अचनीषं हुआ । इनने सबका ध्यान अपनी ओर आकर्षित किया और सबसे मुबत प्रशंसा का वर्दान इनने उम समय प्राप्त किया । लोग चमत्कृत हुए । इस महान घटना के उपरान्त श्री वृन्दावन लाल वर्मा की लेखनी पुनः अविच्छिन्न प्रसव में प्रवृत्त हुई । आज तक आप कितने ही उपन्यास, नाटक, कहानियाँ प्रस्तुत कर चुके हैं, और कर रहे हैं ।

किन्तु १३ वर्ष का यह व्यवधान यद्यपि बहुत दीर्घ है फिर भी लेखक की दृष्टि में वह व्यर्थ नहीं गया । क्योंकि जामी की रानी का वास्तविक अन्त १९३२ में ही हो गया था ऐसा मानना पड़ेगा । लेखक ने परिचय में बताया है

ॐ इनके लिए देगिए इसी लेखक की दूसरी पुस्तक "वृन्दावनलाल वर्मा की कला और कृति-ब ।" (गाहित्यरत्न भंडार, आगरा)

प्राण भरने की चेष्टा करता है। रोमांस लेखक का दावा यह तो होता कि उसने वस्तु और पात्र इतिहास से लिये हैं पर वह कभी यह दावा करता, नहीं कर सकता कि जो कुछ वह लिख रहा है वह इतिहास न हो। इतिहास की प्रामाणिकता रखता है। रोमांस में एक स्वच्छन्द कल्पना-रस को स्थान मिलता है। उपन्यास में नहीं। तो, निश्चय ही इस नये उपन्यास लेखक ने रोमांस का मार्ग छोड़ा है। परिचय में तथा परिशिष्ट में कुछ वाक्य हैं जो ध्यान देने योग्य हैं। परिचय में ये शब्द हैं —

“मेरा वह स्वप्न जिसकी भूमिका हाकी ग्राउन्ड पर थी फिर ता हुआ। मैंने निश्चय किया कि उपन्यास लिखूंगा ऐसा जो इतिहास के रंग में सम्मत हो और उसके सदभ में ही इतिहास के काल में मास और रक्त संचार करने के लिये मुझको उपन्यास ही अच्छा साधन प्रतीत हुआ।”

ये शब्द कितनी स्पष्टतापूर्वक बता रहे हैं कि लेखक अपनी रोमांस पुरानी टेकनीक को छोड़कर नई टेकनीक की ओर अग्रसर हो रहा है। ऐतिहासिक उपन्यास लिखने जा रहा है। उसके उपरोक्त शब्द प्रसिद्ध उपन्यास लेखक आर्थर कानन डायल के इन्ही शब्दों की परिपाटी में तो हैं, ‘देव इज नो इन्सीडेण्ट इन दी टैक्सट फार विच वेरी गुड वारंट में नाट वी गिव और वर्मा जी मागने पर घटनाओं की प्रामाणिकता देने के लिए नहीं ठहरे उन्होंने परिचय और प्रस्तावना तथा परिशिष्ट में स्वयं ही प्रमाण प्रस्तुत व दिये हैं।

परिशिष्ट में उन्होंने लिखा है कि “परिशिष्ट का यह खंड प्रतिकूल इतिहासकारों और श्री किंकेड मरीसे अनुकूल लेखकों की आलोचना के लिए नहीं लिख रहा है। जिनको वास्तव में भ्रम निवारण करना हो वे इस उपन्यास को पढ़ें।” उपन्यास में तो भ्रम फैलाये जाते हैं। यह लेखक इतिहास के द्वारा फैलाये गये भ्रमों को उपन्यास के द्वारा निवारण करने का निमंत्रण दे रहा है यह है वह अद्भुत दृष्टि जिसके कारण इस उपन्यास में एक अलग टेकनीक आयी। और जिसमें यह उपन्यास नये प्रकार का उपन्यास हुआ, कानन डायल की प्रामाणिकता में भी अधिक प्रामाणिक; क्योंकि लेखक के अप

ही शब्दों में उपन्यास एक साधन है, अच्छा साधन । वह उसके लिये साध्य नहीं, वस्तुतः साध्य है इतिहास और इतिहास के ककाल की मास और रक्त से सजीव करना । इसी दूसरे चरण में मृगनयनी अवतीर्ण हुई है । रानी लक्ष्मीबाई से मृगनयनी तक पहुँचते पहुँचते निम्न उपन्यास वर्मा जी ने लिखे -

कचनार, अचल मेरा कोई, सत्रह सौ उन्नीस, माधवजी सिंधिया, सोना—
ऐसा वर्मा जी के सुपुत्र श्री सत्यदेव वर्मा जी ने एक पत्र में सूचित किया है । इस सूची में 'टूटे काटे' और जोड़ना पड़ेगा क्योंकि वर्मा जी ने स्पष्ट लिखा है कि टूटे काटे समाप्त करने के उपरान्त ही 'मृगनयनी' लिखा गया । टूटे काटे, माधवजी सिंधिया, सत्रह सौ उन्नीस अभी प्रकाशित नहीं हुए । मृगनयनी और लक्ष्मीबाई के बीच में प्रकाशित रचनाएँ कचनार, अचल मेरा कोई और सोना ही हैं । ये सभी उपन्यास अपना निजी महत्व रखते हैं, किन्तु लक्ष्मीबाई का यथार्थ शक्तिशाली उत्तराधिकारी उपन्यास तो मृगनयनी ही है ।

अध्याय २

मृगनयनी

लेखक का उद्देश्य

लेखक उपन्यासकार है। उपन्यासकार ही नहीं रोमांस लेखक है, रोमान्स भी ऐतिहासिक। रोमान्स की ठीक-ठीक परिभाषा आज तक नहीं हो सकी। 'दी इंगलिश नोविल' नाम के ग्रन्थ में जार्ज सेनिट्स ले ने लिखा है कि—

“रोमान्स का मूल स्वयं एक अत्यन्त विवादास्पद विषय है अथवा कम-से-कम यह एक ऐसा विषय है जिस पर समझदार मस्तिष्क शायद ही अधिक सिर खपाने की चिन्ता करेगा।” इस लेखक की राय में—जो कि कितने ही वर्षों के अध्ययन और मनन का परिणाम है—वात यह है कि यह (रोमांस) पुरातन पूर्व तथा नवीनतर (नानक्लासिकल-अनोच्चकोटि) पश्चिम के उस परिणय का परिणाम है जो ईसाईयत के प्रसार तथा 'सत जीवन' के विकास तथा व्याप्ति के द्वारा सम्पन्न हुआ है।”

इस लेखक ने यह मूल बतलाने से पूर्व रोमान्स के दो तत्व स्थापित किये एक एडवेंचर अर्थात् जीवट तथा दूसरा प्रेम। इसी सन्ध में उसने आगे लिखा है कि “एक अच्छे रोमांस के लिए अथवा कैसे भी अच्छे उपन्यास के लिए आपको गद्य तथा काव्यको मिलाना होगा।”

यहाँ उमने 'रोमांस' को 'उपन्यास' शब्द के साथ रख कर यह स्पष्ट कर दिया है कि रोमांस तथा उपन्यास को वह अलग अलग रखने के पक्ष में

लेखक ने पोइट्री शब्द का प्रयोग किया है। हिन्दी में गद्य के विरुद्ध पद्य शब्द का प्रयोग होता है, अंगरेजी में प्रोज तथा पोइट्री का। पोइट्री का यथायर्थ अर्थ 'काव्य' होगा, पद्य नहीं।

नहीं। स्वयं इस लेखक ने ही यह स्पष्ट कर दिया है कि “रोमांस तथा उपन्यास—घटनाओं की कहानी तथा चरित्र और अभिप्राय (मोटिव) की कहानी का पृथक्करण एक भूल है, तर्कशास्त्र की दृष्टि से और मनोविज्ञान की दृष्टि में भी।” इस लेखक के मत में तो जब आप दो या अधिक पात्र गढ़कर उन्हें चलते-फिरते दिखाना आरंभ कर देते हैं, तभी उपन्यास जन्म ग्रहण कर लेता है। रोमांस में नाटकीयता कम होती है और वर्णनात्मक पक्ष में काव्यात्मकता बढ़ने लगती है, तभी तो परिणाम ‘रोमांस’ होती है।

तात्पर्य यह है कि उपन्यास और रोमांस घनिष्ठ रूप से संबंधित हैं। हिन्दी में तो रोमांस भी उपन्यास के ही अन्तर्गत आते हैं। इस विवेचन में स्पष्ट है कि रोमांस में एक ओर तो जीवट होनी चाहिये; कठिन, कठोर और सख्त की स्थितियों का चित्रण तथा उन्हें साहस पूर्वक सामना करने वाले पात्रों का चित्रण दूसरी ओर चाहिए प्रेम का स्पंदन। जीवट और शौर्य के वातावरण में उद्दाम प्रेम व्याप्त हो। प्रेम के साथ काव्य का प्रवेश स्वयमेव हो जाता है, अतः काव्यमय भावों का समावेश भी रोमांस में ही होता है। इस रोमांस की कथावस्तु जब ऐतिहासिक हो जाती है तो लेखक का कार्य और भी कठिन हो जाता है, क्योंकि तब उसे अपने समस्त कथा-विद्यान की भूमि और वातावरण ऐतिहासिक ही रखनी पड़ती है। ऐतिहासिक रोमांस में लेखक में एक व्यथा अथवा पीडा रहती है, जो उसके मन में इतिहास के प्राचीन अवसोपों और खड्डों को देखने के कारण उदित होती है। उन अवसोपों के साथ उनके मन पर उसके चारों ओर व्याप्त प्राकृतिक दृश्यावली का भी प्रभाव पड़ता है। उनमें एक रोमानी आत्मा उसे झलकती मिलती है, तब वह उसके इतिहास को खोजता है, और उसमें प्रेम का अपूर्व हाथ देकर रोमांटिक हो जाता है। उनका व्यक्ति और सहानुभूतिपूर्ण हृदय उस नमस्त अनुभूति को पारंगत के द्वारा अंकित कर देना चाहता है। आधुनिक उपन्यासों में बौद्धिक अभिप्राय विशेष आग्रह के साथ प्रस्तुत हो रहा है, रोमांस में उपन्यास के तत्वों के साथ एक काव्यमय अनुभूति की प्रचल प्रेरणा रहती है।

इस काव्यमय अनुभूति में एक पौरुषेय दृष्टता तथा अतृप्त प्रकृति का

भाव और समाविष्ट रहता है। रोमान्स लेखक और ऐतिहासिक रोमान्स लेखक प्रधानतः इसी क्लिष्ट अनुभूति को प्रकट करने के लिये लेखनी उठाता है, किन्तु इसी के साथ उस पर कुछ सामाजिक दायित्व को भी निभाने का कृतित्व भी हो सकता है। इस स्थिति में कोई न कोई सामयिक सदेश अथवा उपयोगिता भी रोमान्स में आ सकती है। वर्माजी की रचनाओं में रोमान्स और उपन्यास के कितने और कैसे तत्व हैं, इन पर 'मृगनयनी' के आधार पर विस्तार पूर्वक विचार तो आगे होगा, पर इतना यहाँ कहना आवश्यक है कि वर्मा जी ने परिचय में यह सूचना दी है -

“१९४६ के अन्त में ग्वालियर की एक सम्मानित पाठिका ने मुझसे मृगनयनी और मानसिंह तोमर के ऐतिहासिक रूमानी कथानक पर उपन्यास लिखने का अनुरोध किया। उन दिनों 'टूटे काटे' उपन्यास समाप्ति पर आ रहा था। उसको समाप्त करके कुछ लिखने की वाञ्छा मन में थी ही, मैंने उस कथानक की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि का अध्ययन, अवसर पाते ही, आरम्भ कर दिया। जिन स्थानों का सम्बन्ध उपन्यास की मुख्य कथा से है, उनका भ्रमण भी किया।”

इस कथन से हमें 'मृगनयनी' लिखने का शुद्ध उद्देश्य यही प्रतीत होता है कि उसमें ऐतिहासिक तत्व के साथ रूमानी तत्व भी विद्यमान हैं और उपन्यासकार वर्मा के लिए किसी कथानक पर उपन्यास लिखने के लिए ये दो तत्व ही काफी थे। इतिहास को उन्होंने अध्ययन से और भी विवृत किया, और तत्संबन्धी ऐतिहासिक स्थलों का निरीक्षण करके वहाँ के वातावरण से और भूति-स्थापत्य से इतिहास के पात्रों को मासल करने की रूमानी औपन्यासिक कल्पना को पुष्ट किया और, इस प्रकार उनका उद्देश्य शुद्ध रूमानी ऐतिहासिक उपन्यास प्रस्तुत करने का रहा। यह उद्देश्य स्पष्टतः उस उद्देश्य से भिन्न था जो झासी की रानी लक्ष्मीबाई में निहित था, और जिसने झासी की रानी लक्ष्मीबाई के परिचय में उनसे ये शब्द लिखाये—“यदि आनन्दराय ने रानी के लिये गोली खाई और मेरी कलम ने थोड़ी सी स्याही—तो इस अन्तर को पाठक अवश्य ध्यान में रखने की शृषा करें।”

अत 'मृगनयनी' लेखक की उपन्यास कला में उद्देश्य की दृष्टि से उल्ल.परि-
पाटी में आती है, जिसमें 'गढकुंडार' और 'विराटा की पद्मिनी' । 'गढकुंडार'
व 'विराटा की पद्मिनी' की कला की कुंछ रूपरेखा विगत अध्याय में दी जा
चुकी है । उसे हृदयगम करने के उपरांत ही 'मृगनयनी' का मर्म जाना जा
सकता है । 'गढकुंडार' १९२७ में प्रकाशित हुआ, 'विराटा की पद्मिनी' १९३३
में । १९३३ के उपरान्त १७ वर्ष की लम्बी अवधि देकर यह नया ऐतिहासिक
रोमांस १९५० में वर्मा जी ने भेंट किया है, इसे भी स्मरण रखना होगा ।

अध्याय ३

मृगनयनी का कथा-विधान

मृगनयनी की प्रधान कथावस्तु निश्चय ही 'मृगनयनी' की कथावस्तु है । यह कथावस्तु मृगनयनी के जन्म से नहीं आरम्भ होती । सिकंदरलोदी के आक्रमण के उपरांत गई गावमें सबसे पहिले होलिकोत्सव पर १५-१६ वर्षकी दो कन्याओं में हमें 'निन्नी' के रूपमें मृगनयनी के दर्शन होते हैं । इसके मा-बाप नहीं । वे मार डाले गये थे । अपने बड़े भाई अटल के साथ वह रहती है, और अटल यथा-शक्ति उसकी रक्षा और पोषण करता है ।

निन्नी अत्यन्त बलवती है, वह तीर चलाना जानती है । जगली सुअर और अग्ने को एक ही वाण में मार गिराती है । सु दर भी बहुत है । बहुत गरीब है । पभीने की कमाई में जैसे तैसे पेट पालती है, अपने भाई के खेत-ब्यार में पूरा काम करती है, और कमी पडने पर शिकार मार लाती है ।

मृगनयनी गूजर है, डमी की समवयस्क इसकी सलोनी सखी 'लाखी' है, दोनों बहुधा साथ रहती है । मृगनयनी लाखी को शहीर होते हुए भी अपनी भाभी बनाना चाहती है । दोनों में बहुत प्रेम है । इन दोनों के शौर्य और सौन्दर्य की चर्चा जहाँ तहाँ फैलती है ।

गई गांव का पुजारी बोधन मृगनयनी के सौन्दर्य और शौर्य की प्रशंसा अपने ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर से करता है । वह चाहता है राजा उस निन्नी के शौर्य को देखने एकवार राई चले और उसका मंदिर बनवादे किन्तु राजा मानसिंह की अभी अवकाश नहीं ।

उधर इन दोनों ही के सौन्दर्य-शौर्य की चर्चा मांडू के मुल्तान गयासुद्दीन खिलजी के कानों में उसके अन्तरंग स्वाजा मटरू के द्वारा पडी । गयास के सकेत में मटरू ने नटों में भवघ जोडा और उन्हें मृगनयनी तथा लाखी को फुसला लाने

का कार्य सीपा । यह नटों का समुदाय राई के निकट पहुँचा, मृगनयनी और लाखी ने मिला । नटों के पडयत्र से माडू के चार सवार इन दोनों को पकड़ ले जाने के लिए आये, पर उनमें से दो उनके हाथों मारे गये, दो भाग गये । इन सवारों की चर्चा से गाव फिर किमी आक्रमण के भय में काप उठा । तब द्रोघन ग्वालियर गया और राजा मानसिंह को साथ ही लेकर आया । इसमें गाववाले आश्वस्त हुए । मृगनयनी और लाखी की परीक्षा हुई । मृगनयनी ने सिंह को एक ही वाण से मार कर गिरा दिया । अग्ने को मारा और सींग पकड़ के उमें मोड़ दिया । राजा मानसिंह पहले ही मृगनयनी के नयनों में उलझ चुका था, अब तो पूर्णतः विक गया । उसने मृगनयनी से विवाह किया । गाँव में ही विवाह सम्पन्न हुआ, विवाह के उपरान्त मृगनयनी ग्वालियर के महलों में आ गयी । यहाँ से 'मृगनयनी और राजा मानसिंह' का वृत्त एक सूत्र में ग्रथित होकर चला । यहाँ तक उपन्यास नगभग आधी यात्रा समाप्त कर चुका है । उपन्यास का १६५२ का तृतीय सम्करण ४८२ पृष्ठों में समाप्त हुआ है, इसमें यह स्थल पृ० २१० तक सम्पन्न होता है । राई से आकर मृगनयनी से मिलने से पूर्व राजा मानसिंह तोमर की हमें प्रायः दो जाकिया मिलती हैं, नयन पहले वे हमें उम समय सामने दिखायी पड़ते हैं, जब वैष्णव पटित और विजयजगम में शम्भार्य हो उठा है और वे निर्णय के लिए राजा की मेवा में उपस्थित होते हैं, उमी समय द्रोघन पुजारी भी पहली बार पहुँचना है । द्रोघन पुजारी उन्हें राई की दोनों लडकियों के नाहन की बातों में परिचित कराता है, और राई आने का निमन्त्रण देता है । मानसिंह विवाद को भी शान्त करते हैं । दूसरी झलक में राजा मानसिंह तथा विजयजगम शास्त्र-विद्या का अभ्यास करते दिखायी पड़ते हैं, अन्य बातें भी होती हैं, जिनमें एक तो राई की दोनों बालिकाओं का स्मरण भी आता है, और राजा मान अपनी उम कल्पना को प्रकट करने हैं जिनमें वे भविष्य में राग-रागिनियों को मूर्तियों में नजीव करना चाहते हैं । तीसरी झलक में मानसिंह में हमें कला-प्रियता और उसका आदर तथा युद्ध-वीरता का परिचय मिलता है, यही द्रोघन पुजारी पुनः आकर राजा मान को राई ले जाने का निश्चय करा लेता है ।

इसके उपरांत का कथा-सूत्र मृगनयनी और राजा मानसिंह ने

सवध रखनेवाला सूत्र महलो का सूत्र है-इसमें हमें एक ओर तो मृगनयनी की कला-प्रियता और शिक्षा का उद्योग दिखायी पड़ता है। कला, वैजू नायक और विजयजगम से वह चित्र, नृत्य, सगीत, साहित्य आदि की शिक्षा प्राप्त करती है; दूसरी ओर राजा मानसिंह की आठ अन्य रानियों में से पटरानी सुमनमोहिनी के डाह का चरित्र दिखायी पड़ता है। इसमें मृगनयनी को लगभग तीन वार विष देने का यत्न है। तीसरे राजा मान के भवन-निर्माण का प्रेम है तो चौथे सूत्र के रूप में मिलती है चित्राकन के द्वारा राजा मान को कला और कर्तव्य तथा युद्ध के प्रति मतुलित भाव रखने की प्रेरणा देने का प्रयत्न।

इस काल की अन्य घटनायें ये हैं-नरवर पर गयास की चढ़ाई। मानसिंह का रक्षा के लिए पहुँचना, वहाँ से लाखी और अटल का उद्धार और उन्हें साथ लाना। सिकंदर लोदी का ग्वालियर आक्रमण और उसका प्रत्यावर्तन, सधि की वार्ता में मानसिंह के सेनापति दूत निहालसिंह का सिकंदर द्वारा वध। मानसिंह की मजदूरों के प्रति सहानुभूति, मजदूरों के झोपड़े में उन्होंने चक्की पीसी, लाखी और अटल के विवाह से क्षुब्ध होकर बोधन ग्वालियर से गया और सिकंदर लोदी के समक्ष मौलवियों से शास्त्रार्थ किया, जहाँ अन्त में उसका वध कराया गया, राई में गढ़ी का निर्माण। सिकंदर का पुन आक्रमण, वह पुन विफल। उसका नरवर पर आक्रमण और नरवर का ध्वंस।

इम प्रधान वस्तु के साथ इस वस्तु की सहायक वस्तु लाखी और अटल का कथा सूत्र है। यों यह कथा-सूत्र उपन्यास की मुख्य वस्तु भी माना जा सकता है।

लाखी और मृगनयनी के हमें साथसाथ दर्शन होते हैं, राई में होलि-कोत्मव पर। लाखी के केवल एक मा है, पर उपन्यास-कथा में उसका केवल उन्नेव होना है, उमे पात्रता नहीं मिलती। लाखी मृगनयनी की सखी बन गयी है, उमी के साथ रहती है, राई में दोनो ही शिकारादि में साथ रहते हैं। इम प्रकार लाखी मृगनयनी के भाई की ओर आकर्षित होते होते उसके प्रेम में डूब जाती है, पर चरित्र में दोनो दृढ़ हैं। लाखी की मा मर जाती है, तब लागी को विवश होकर अटल और मृगनयनी के घर ही रहना पड़ता है।

सुन्दरता और शौर्य का यश मृगनयनी के साथ लाखी का भी फैलता है । नट लाखी पर भी डोरे डालते हैं । लाखी नटो से रस्सी पर चलने का काम सीखती है । मृगनयनी का विवाह हो जाने पर अटल लाखी से स्वयं गगाजल लेकर विवाह कर लेता है । गांववालो का विरोध तीव्र होने पर नटो के साथ दोनों गांव छोड़कर चल देते हैं । मंगरीनी ठहरते हैं । नट लाखी को गयास के पाम पहुँचाना चाहते हैं । पिल्ली इस विषय में पूर्ण सचेष्ट है, वह अटल पर अनुरक्त हो गयी है । गयासुद्दीन नरवर पर आक्रमण करता है । भयातुर अटल और लाखी और उनके पीछे नट-दल नरवर के किले में शरण लेते हैं । पिल्ली-पीटा गयासुद्दीन से मिलकर न केवल लाखी को हस्तगत करने वरन् नरवर पर भी अधिकार करने का पडयत्र रचते हैं और मटरू में मिलकर यह पडयत्र स्थिर कर लेने के उपरांत वे कौशल और छल से नरवर में प्रवेश पा लेते हैं । रात में किले से बाहर जाने की योजना तय्यार होती है, लाखी और अटल भी तैयार हैं, किन्तु वे पडयत्रको जान गये हैं । सब नटो के उपरान्त जब पिल्ली रस्सी में उतर गयी होती है, लाखी रस्सी काटकर उसका काम तमाम कर देती है । नरवर की रक्षा हो जाती है । प्रातः मानसिंह आकर लाखी और अटल को लिवा ले जाता है । यहाँ में फिर लाखी और अटल का सूत्र मृगनयनी में मिलकर महलों की कहानी बनाने में सहायता देता है । मृगनयनी लाखी और अटल का विवाह विधिवत् कराती है । अटल में संगीतानुगाग जगता है, पर ब्रँजू उमे बुरी तरह डाट देता है । निकंदर के आक्रमण में कुछ पूर्व राई में गढी बनवादी जाती है । निकंदर के आक्रमण के समय लाखी और अटल राई की गढी में रहते हैं । गढी की सुरक्षा में रात्रिको गढी पर छिपकर बढने वाले शत्रुओं में घायल होकर लाखी प्राण त्याग करती है पर गढी को बचा लेती है । प्रातः अटल अपनी सेना के साथ मैदान में भर मिटता है । मृगनयनी लाखी की नात्ता को ले जा कर उस लाखी के चित्र पर टांग देती है जो उसने अपने गुजरी महल में स्वयं चित्रित किया है ।

यह महायक वस्तु है । महायक वस्तु मुख्य कथावस्तु में घनिष्ठ संबन्ध रखती है । महायक वस्तु के तन्तु मुख्य कथा-वस्तु के तन्तुओं में लिपटने चलते हैं,

मुख्य कथावस्तु के मर्म को स्पष्ट करने तथा उस वस्तु के विकास में भी सहायक वस्तु का गहरा योग रहता है ।

फिर इस उपन्यास में एक प्रासंगिक वस्तु है माडू के सुल्तान की । गियासुद्दीन माडू का सुल्तान है, रसिक और शराबी । मटरू ख्वाजा उसकी नाक का बाल है । गियास मृगनयनी और लाखी को हस्तगत करना चाहता है । मटरू नटों में सम्पर्क स्थापित करना चाहता है । गियास की ओर से नटों को धन, बहु-मूल्य वस्त्राभूषण इसी कार्य के लिए मिलते हैं । नटों के सुझाने पर गियास के चार सवार मृगनयनी और लाखी को पकड़कर ले जाने के लिए राई तक आते हैं, पोटा उन दोनों को शिकार के लालच में उस दिशा में भेज देता है जिधर सवार है । दो सवारों को वे दोनों मार डालती हैं, दो भाग जाते हैं । तब गियासुद्दीन नरवर पर आक्रमण करता है, वहाँ नटों के सहयोग से वह 'लाखी' और नरवर दोनों को हस्तगत करने का पड्यत्र रचता है, पर लाखी की बृद्धिमत्ता से नटों में सबसे चतुर लडकी पिल्ली मर जाती है । पड्यत्र विफल हो जाता है । गियासुद्दीन निराश माडू लौट आता है । इस घटना से मटरू का आदर कुछ ही कम होता है, कि वह नसीरुद्दीन से मेल बढ़ाता है, खवासिन से मिलकर गियासुद्दीन को जहर दिलाता है । नसीरुद्दीन माडू का सुल्तान बनकर विलास-क्रीडा में मग्न हो जाता है, और क्रीडा-मरोग में डूबकर मर जाता है-नसीरुद्दीन का लडका उसी अवसर पर मटरू को समाप्त कर देता है-यानी इस प्रासंगिक वस्तु को समाप्त कर देता है । यह प्रासंगिक वस्तु है, प्रासंगिक वस्तु मुख्य कथावस्तु से कभी कभी टकराती है, वैसे अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखती है ।

राजसिंह और उसकी कला की वस्तु इस उपन्यास की प्रतिवस्तु मानी जा सकती है । राजसिंह कछवाहा है और नरवर पर अपना अधिकार समझता है । उमका भाट उमें चैन नहीं लेने देता, उसे बराबर उकसाता है, नरवर को हस्तगत करने के लिए । राजसिंह चदेरी में रहता है । पडौस की एक कला-प्रिय युवती कला को अपना प्रिय और विश्वासपात्र बनाता है, उमें और वैजू को वह ग्वालियर भेज देता है । कला वहाँ ग्वालियर के भवनों के चित्र छिपकर तैयार करती है और अनेक भेद मग्न करती है । राजसिंह उधर गियासुद्दीन के आक्रमण का

लाभ उठाकर नरवर को हस्तगत करने की चेष्टा करता है, पर जागी के कौशल और सहमा मानसिंह के पहुँच जाने से विफल होता है। सिकदर लोदी जब ग्वालियर पर आक्रमण करता है, तभी कला ग्वालियर छोड़कर चदेरी जाने के लिए उन्मुक्त होती है, वँजू में भी कहती है। वँजू यह भेद मानसिंह पर प्रकट कर देता है, और कला को खाली हाथों चदेरी लौटना पड़ता है। वहाँ उसे विदित होता है कि नसी-रहीन की स्त्री-लोलुपता का भय छाया हुआ है। उसे प्रतीत होता है कि राजसिंह उसकी रक्षा करने में भी समर्थ नहीं है। सिकदर नरवर पर आक्रमण करके उसे जीत लेता है, राजसिंह उसकी सहायता करता है। सिकदर नरवर को, उसकी कला और मदिरो को पूर्णतः नष्ट भ्रष्ट करके राजसिंह को सौंप जाता है। कला इस ध्वन को देखकर दुःखित होती है, और उसे मानसिंह का स्मरण हो आता है, राजसिंह के प्रति किञ्चित् घृणा भी उदय होती है।

‘प्रतिवस्तु’ की प्रामाणिक वस्तु सिकदर लोदी का सूत्र है। सिकदर लोदी का दात ग्वालियर पर था, उसके पहिले आक्रमण के उपरान्त ही उपन्यास आरम्भ होता है। सिकदर का जामूस ही महात्मा बनकर राजा मान में किले की सुरंग का पता जान लेता है। सिकदर ग्वालियर पर आक्रमण करता है, विफल होता है, उन्नी युद्ध में लाठी और अटल मारे जाते हैं। सिकदर नरवर पर आक्रमण कर उन्ने ध्वस्त कर देता है और राजसिंह को सौंप देता है।

यह प्रतिवस्तु की प्रामाणिक वस्तु इसलिए है कि यह उन्नी वस्तु के अभिप्राय में सहायता पहुँचाती है। यह इसकी सहायक वस्तु नहीं क्योंकि योजना और व्यवस्था ने यह प्रतिवस्तु की सहायता नहीं करती, आकस्मिक रूप में ही सहायक होती है, और उपन्यास में केवल घटनात्मक महत्त्व रखती है, कथात्मक महत्त्व नहीं रखती।

गुजरात के नदात्र वधर्रा की कहानी एक पताका अथवा ऐपीसोट (Episode) मात्र है।

यह है मृगनयनों की कथावस्तु का सक्षिप्त विस्तारण।

वस्तु-संयोजना

उपन्यास के अध्ययन में हमें केवल कथावस्तु का परिचय प्राप्त कर लेना ही पर्याप्त नहीं होता, उसके विधान की संयोजना को भी देखना होता है। वस्तु ही उपन्यास की कला का मेरुदण्ड होता है। वस्तु के विधान और संयोजन के सौष्ठव पर उपन्यास का सौष्ठव भी निर्भर करता है। ऊपर हमने जो मृगनयनी का विश्लेषण दिया है उससे एक बात यह स्पष्ट हो जाती है कि कथा-वस्तु में दो पक्ष हैं। एक पक्ष मानसिंह का दूसरा उसके विरोधियों का। मानसिंह-मृगनयनी तथा अटल और लाखी की कथावस्तु मानसिंह पक्ष की है, अतः ये दोनों मुख्य वस्तु और सहायक वस्तु के रूप में हैं। विरोधी पक्ष में तीन या चार पक्ष हैं एक राजसिंह का, दूसरा गियासुद्दीन का, तीसरा सिकंदर का, चौथा बघर्रा का। इन विरोधी पक्षों के दो भिन्न भिन्न उद्देश्य हैं— राजसिंह तथा सिकंदर का शुद्ध राजनीतिक है राजसिंह नरवर पर अपना वपौती अधिकार पुनः चाहता है, सिकंदर ग्वालियर को पददलित देखने का आनंद लेना चाहता है, क्योंकि वह दिल्ली-सम्राट है। उधर गियासुद्दीन और बघर्रा में लोलुपता भी है मृगनयनी और लाखी के लिए। गियासुद्दीन का तो लक्ष्य ही उन्हें प्राप्त करना है, यह लक्ष्य ही नरवर में उसकी चढाई का मुख्य आन्तरिक कारण है। इस दृष्टिकोण से गियासुद्दीन और उसके उत्तराधिकारी नासिरुद्दीन वाला कथा-सूत्र प्रतिवस्तु की कोटि में जाना चाहिए, पर उसके विश्लेषण में ऐसा नहीं किया गया। उसका कारण यह है कि गियासुद्दीन और नासिरुद्दीन का कथानक एक स्वतंत्र महत्व प्राप्त कर लेता है। कथाविधान में इस सूत्र अथवा वस्तु का उपयोग मुख्य कथा-वस्तु की प्रतियोगिता के लिए नहीं किया गया, वरन् इसलिये किया गया है कि मुख्य कथा-वस्तु की प्रगति में महायत्ना करे-इसे यो समझा जा सकता है—

गियासुद्दीन के कथासूत्र का मुख्य वस्तु और उसकी सहायक वस्तु में संपर्क नटों के द्वारा ही होता है, गियासुद्दीन तो नटों में ही नहीं मटल में भी पीछे आता है

“गियासुद्दीन मटल नट मृगनयनी-लाखी।”

इन्हें नटों के द्वारा मृगनयनी तथा लाखी को मांडू फुमला लेजाने का कार्य संपन्न कराने का तो लेखक का वहाना ही विदित होता है—क्योंकि—

१ मृगनयनी और लाखी के अपहरण का सर्वोत्तम समय अटल की अनुपस्थिति का समय था। लेखक चाहता तो जो सवार अटल के समय में उन्हें हरण करने के लिए आये, वे उसके आने से पहिले भी आ सकते थे, या अटल को ग्वालियर में लौटने में भी देर हो सकती थी, वस्तुतः नटों का दल भी इन्हें फमाने में कोई विशेष व्यग्र अथवा उद्योगशील नहीं दिखायी पड़ता।

२ लेखक के समक्ष एक प्रश्न था राजा मानसिंह को उसकी प्रतिष्ठा के साथ राई गाव में किस प्रकार लेजाया जाय। राजा मानसिंह को बोधन के द्वारा दो निमंत्रण गई आने और लड़कियों का शीर्ष देखने के मिल चुके थे, पर अपनी व्यस्तता और गभीरता के कारण उसने गई की ओर दृष्टि नहीं डाली। मानसिंह न तो गिरास था, न बधरी। वह तो लेखक का एक आदर्श प्रस्तुत करने वाला पात्र है। अतः जबतक कोई गभीर कारण प्रस्तुत न हो तबतक दो छोकियों के लिए राई गाव जाने की रसिकता वह नहीं दिया सकता था, और उसने अपनी प्रतिष्ठा के अनुकूल वह दिखायी भी नहीं।

उसी कारण लेखक को राजनीतिक कारण और भय को घटना के माध्यम से प्रस्तुत करना पड़ा। गियानुद्दीन के आदमी आये—मृगनयनी और लाखी के हाथों दो मारे गये, दो भाग गये। इस प्रकार शत्रु के निपाट्टियों का राज्य में आना और ऐसी सुरक्षा होना प्रजा और राजा के लिए आतंक और आकर्षण की बात हो सकती है। अतः मृगनयनी से प्रथम मिलन कराने के लिए गियानुद्दीन के कथा-चून् की शाना ने महायत्ना पहँचायी। उन्ही के लिए नटों को यहाँ प्रस्तुत किया गया। जो गिरास के निपाट्टी बिना नटोंके संकेत के भी मृगनयनी और लाखी से अपहरण के लिए आ सकते थे। इस कार्य के लिए नटों की आवश्यकता नहीं थी। नटों का वास्तविक उपयोग तो 'नरवर' के किले में हीना है। किन्तु नरवर, नट और लाखी-अटलका ऐसा मध्य प्रभावान तो नहीं किया जानसता, अतः लेखक ने बहुत पहिले ही गिरास के सूत्र में उपर्युक्त स्थापित करावे नटों को मृगनयनी और लाखी से मिला दिया। क्या-सूत्र के अन्तर्ग अर्थ में यह स्पष्ट है कि नटों

की पताका का सबध उतना मृगनयनी से नहीं जितना लाखी और अटल से है। पर यहा भी नटोका उपयोग गियास-पक्ष में न होकर मुख्य कथावस्तु के पक्ष में हुआ है। लाखी और मृगनयनी का सयुक्त कथा-सूत्र मृगनयनी के विवाह से छिन्न हो गया। मृगनयनी रानी होकर ग्वालियर गयी, लाखी-अटल प्रजा रहे, राई में। अब यह छिन्न सूत्र किस प्रकार मिलाया जाय? इस मिलन में यह भी ध्यान रखना होगा कि न तो लाखी-अटल का अपमान और तिरस्कार हो, न राजा-रानी का फूहड़पन विदित हो।

तभी लाखी-अटल समाज-विरोधी विवाह में प्रवृत्त होकर गाव छोड़ नटो के साथ मगरौनी गये, तभी गियाससुद्दीन का आक्रमण हुआ, तभी लाखी, अटल और नट नरवर में शरणार्थ गये, तभी लाखी ने नटो के भयानक षडयंत्र को भंग किया। लाखी का यह राज्योपयोगी शौर्य और बुद्धि-प्रयोग वह कृत्य था जिसमें राजा और लाखी-अटल की प्रतिष्ठा सुरक्षित रही।

इस कथन के मर्म की पुष्टि के लिए उपन्यास से दो उद्धरण लेने होंगे। एक है अटल-लाखी की राई छोड़ ग्वालियर अभियान के विषय में—

अटल ने बात करते हुए कहा—

“मैं आज ही गाव भर में कह दूंगा कि हम दोनों का व्याह हो गया है।”

“वे लोग मान जायेंगे?”

“न मानें। हम लोग अपना सामान लेकर ग्वालियर चल देंगे।”

“ग्वालियर नहीं जायेंगे”

“क्यों?”

“अपना निज का कुछ करतब कर दिखलायेंगे, तभी ग्वालियर जायेंगे।”

“मैं नमस्त्रा नहीं।”

राजी ने आद्योपान्त गाव के निन्दाचार को सुनाया। अन्त में कहा ‘कोई नुनको यदि किमी की चेरी कहे, चाहे वह मेरी निज ननद ही क्यों न हो, तो मैं नहीं गद्गद करूंगी और न यह सह सकूंगी कि तुमको राजाका दास या रोटियारा

कहे । हमलोगों को भगवान ने भुजाओं में बल दिया है और काम करने की लगन। कुछ करके ही ग्वालियर चलेंगे ।”

लाखी ने अपने कथन के अनुसार अपना निज करतब दिखाया और गौरव तथा गर्व के साथ ग्वालियर गयी ।

इतनी प्रतिष्ठा का और शौर्य-प्रदर्शन का कर्म करनेपर भी राजा ने लाखी का जो सम्मान किया उसके मन्व मे तमाशा देखनेवाली स्त्रियों ने जो बातें कही, वह दूसरा उद्धरण यह सकेत भर करता है कि यदि लाखी इतना करतब किये बिना ही चली जाती तो क्या होता, जबकि ऐसे श्रवण पर भी वे कहती हैं—

“की तो लाखी ने बहादुरी । इतना तो कहना पड़ेगा ।”

‘इतनी कि राजा घोड़े पर और वह द्योकरी हाथी पर । पर हाँ रूप लुगाई है उसमें । तुमने लखा या नहीं, जब हाथी पर चढ़ने को जाने लगी, तब कैसी आख उठाई थी राजा पर?’

‘राजा उनको ग्वालियर ले जा कर महलो में डाल लेगा ।’

तो नटों और लाखी-श्रटल के सवध से एक ओर तो विच्छिन्न सूत्र को पुनः मिलाने का कार्य संपादित हुआ, और दूसरी ओर वह प्रतिष्ठा, गौरव और चमत्कार के साथ हुआ ।

इस दृष्टि में, इतने विचारोपरान्त यह स्पष्ट हो जाता है कि गियास का सूत्र यथार्थ में मुख्य वस्तु का प्रतियोगी नहीं, वह तो उनकी प्रगति में सहायक है, तभी उसे प्रामाणिक वस्तु कहा जाता है ।

‘प्रामाणिक वस्तु’ नाटकों में होती है । वहाँ मुख्य वस्तु में ‘नायक-प्रतिनायक’ दोनों का घनिष्ठ रोग मगधित सूत्र ही मुख्य-कथा वस्तु अथवा आधिकारिक वस्तु रहनाती है-और इस आधिकारिक वस्तु के साथमाथ चलने वाली कुछ न्व-तत्र और कुछ मनन और सहायक वस्तु ‘प्रामाणिक वस्तु’ कही जाती है ।

पर ‘मृगयनी’ को नमजने के लिए हमें वस्तु-विचार में कुछ स्वतंत्रता से काम लेना आवश्यक हो गया है । कारण स्पष्ट है कि बर्माजी के इस उपन्यास

भे र्कथावस्तु का उद्देश्य सहज नहीं । कथावस्तु का उद्देश्य अवश्य होता है, उद्देश्य नहीं तो कथा का अर्थ अवश्य होता है । तभी हमारे आचार्यों ने 'अर्थ प्रकृतियों' का उल्लेख किया । कथावस्तु का उद्देश्य मुख्यतः वही माना जाता है, जो अधिकारिक वस्तु का होता है-और यह या तो 'वस्तुमय' अथवा 'भावमय' होता है । यह 'वस्तु' अथवा 'भाव' पात्रों के उद्योग की दिशा का निर्णय भी करते हैं । इनकी उपलब्धि अथवा अनुपलब्धि के निश्चय होते ही कथावस्तु का कार्य समाप्त हो जाता है । इस यह है कि मृगनयनी की मूल आधिकारिक कथा-वस्तु का ऐसा क्या उद्देश्य है? आधिकारिक संपूर्ण वस्तु के, वस्तु-प्रतिवस्तु को मिलाकर, पात्र पात्र ही प्रमुख माने जा सकते हैं-मानसिंह, मृगनयनी, लाखी, अटल और राजसिंह । ये क्या चाहते हैं? पहले पूछें मानसिंह क्या चाहता है? मृगनयनी को? स्पष्ट है कि मानसिंह में मृगनयनी की चाह, उसे वस्तु के रूप में या वस्तु के उद्देश्य के रूप में प्राप्त करने की चाह कभी पैदा नहीं हुई, क्योंकि 'चाह' वही है जिसके लिए उद्योग हो । मानसिंह ने मृगनयनी को देखा और पा लिया । वरु कथा समाप्त । स्पष्ट है कि मृगनयनी की कहानी 'मृगनयनी' को प्राप्त करने की कहानी नहीं है । न मृगनयनी के पक्ष में मानसिंह को प्राप्त करने की कहानी है । यदि ऐसा होता तो उपन्यास मृगनयनी के विवाह होते ही समाप्त हो जाता ।

तो क्या उपन्यास लाखी के द्वारा अटल और अटल के द्वारा लाखी की प्राप्ति को उद्देश्य के रूप में लेकर चला है । इस पक्ष में सम्भवना और सार इसलिए प्रतीत होता है कि—

- १ उपन्यास लाखी में आरंभ होता है ।
- २ लेखक की दृष्टि में लाखी का विकास मुख्य हो गया है ।
- ३ लाखी में ही हमें कुछ कर्तव्य की झलक दीखती है ।
- ४ अन्त भी लाखी के स्मरण में होता है ।
- ५ मृगनयनी के कथानक का उन्वप उन्वप उसके विवाह के साथ साथ समाप्त होता दीखता है, पर लाखी का वृत्त आगे चलता है, यह वृत्त मृगनयनी के नाय ही आरंभ होकर मृगनयनी की कथा की ही नहीं उपन्यास की समाप्ति में कुछ पहले ही होता है ।

६. मृगनयनी के मन में अपने स्वयं में, तो कोई चाह नहीं; पर, उसमें भी एक चाह है कि लाखी को भाभी बनाये। इसी के लिए वह लाखी-अटल को ढूँढकर उनका विवाह करती है।

७. लाखी के मन में आरंभ से ही चाह है अटल के स्वयं में।

८. केवल, अटल को लेकर लाखी और पिल्ली में ही कुछ संघर्ष का आभास मिलता है।

इस प्रकार लाखी-अटल का क्या-सूत्र कही कही तो मृगनयनी के क्या-सूत्र का भी धकेलकर प्रमुख होता दिखायी पड़ता है।

किन्तु इन समस्त तर्कनाओं से भी लाखी और अटल का क्या-सूत्र न तो उपन्यास की प्रधान वस्तु का सम्मान ग्रहण कर पाता है, न लाखी की चाह ही कोई महत्व पाने योग्य बन पाती है। कारण यह है कि लाखी और अटल मृगनयनी के उपग्रह से अधिक मूल्य उपन्यास की दृष्टि में नहीं रखते। उपन्यास का कौतूहल तो 'लाखी और अटल' में है, पर उनकी प्रेरणा और आत्मा मृगनयनी में है। लाखी और अटल के व्यक्तित्व में हमें लेखक का मन रमता हुआ तो दीप्ति है और उसमें उने कुछ ऐसी बातें विदित होती हैं जिनके प्रति उनकी छिपी हुई हार्दिक सहानुभूति भी है, और जिनमें उने उद्दाम शक्ति भी प्रतीत होती है; इनीलिएउमें, लाखी का विधेपन, और अटल का भी, सामान्यतः, दबोचना पटा है, यदि मृगनयनी में उसके उद्देश्य की प्रेरणा गर्भित न होती तो वह नभवत्त. लाखी और अटलकी क्यावस्तु को ही उपन्यास की आधिकारिक और प्रमुखवस्तु का स्थान देता और वह मृगनयनीपर उपन्यास न लिखकर 'लाखी'पर ही उपन्यास लिखता। ऐसा उमने नहीं किया। यत लाखी और अटलका क्या-सूत्र 'कौतूहल' की नामग्री ने ही प्राप्त हो पाया है। प्रेरणा उनमें नहीं भर पायी, इनीलिएलेखकने 'लाखी' के चरित्र का ऐसा रूप प्रस्तुत किया है कि लाखी का व्यक्तित्व ही आरंभमें अन्त तक पूर्ण जक्ति नहीं पा सका, आरंभमें ही उने मृगनयनी और अटल का आश्रित नाहो जाना पडा, बाद में उने जानि-बहिष्कार के नाट के समक्ष भी कायर होना पडा, नरवरकी ग्था करके भी उने गौरव का अभिमान नहीं करने दिया गया, राज-सहजमें पहुँचकर भी उने अपना न्यतन महत्व नहीं प्रतिपादन करने दिया गया। लाखी

के व्यक्तित्व की जिस हीन समावना की भविष्यवाणी मृगनयनी के विवाह के अवसर पर कुड़नेवाली स्त्री ने की थी, वह लाखी के व्यक्तित्व के लिये यथार्थ अभिशाप बन गयी और लाखी की लहलहाती भविष्य की स्वर्णलता झुलस कर दीन ही बनी रह गयी- उपन्यासकार ने लिखा है-

“वह स्त्री कहती गई-‘एक कहती थी निपूती कि निन्नी रानी बनकर पान खवायेगी और लाखी चेरी बनकर निन्नी की पीक गदेली पर लेगी और राजा की सेज को विछाया उठाया करेगी, सुन्दर सलोनी है न।’ अतः लाखी-अटल गौण रह गये-साले और सलहज ही।

अतः लाखी की चाह में उपन्यास का उद्देश्य स्पष्ट नहीं होता। अटल की प्राप्ति, अथवा अटल द्वारा लाखी की प्राप्ति से उपन्यास का अनिवार्य सवध नहीं थाना जा सकता। राजसिंह की ‘चाह’ नरवर प्राप्त करने की अवश्य है, पर वह एक व्यक्तिगत शौर्य की वस्तु है, राजसिंह में कर्तृत्व तो दीखता है, पर नायकत्व नहीं उदय हो पाता। इस प्रकार उपन्यास में वस्तुमय उद्देश्य मूर्तिमान नहीं होता मिलता। गियासुद्दीन-नासिरुद्दीन भी उद्देश्यहीन, वधरों का सूत्र भी औपचारिक उद्देश्य रहित, सिकंदर का भी ऐसा ही है। इसका अभिप्राय यह नहीं कि ये उपन्यास के लिए उपयोगिताहीन भी हैं। तो ‘वस्तुमय उद्देश्य’ तो उपन्यास में दीखता नहीं इसीलिए उपन्यास मावारण दृष्टियों से नहीं देखा जा सकता।

उपन्यासकार रोमास लेखक है, रोमास लेखक रोमास का चित्र प्रस्तुत करता है, या कोई काव्यमय अनुभूति। मृगनयनी वर्माजी की किसी काव्यमय अनुभूति की अभिव्यक्ति है। अतः इसके कथानक में हमें आधिकारिक वस्तु के दो सूत्र मिलते हैं-

१ मृग्य-वस्तु

२ महायक

यह महायक वस्तु आदि में अन्त तक मुख्य कथावस्तु से घनिष्ठ रूप से सम्बन्धित रहती है, और मृग्य कथावस्तु की पूर्ति करती है।

प्रामाणिक वस्तु अपना पूर्णतः स्वतंत्र अस्तित्व रखती है, किन्तु मुख्य वस्तु के सूत्रों की प्रगति में कभी कभी सहायक होती है।

अधिकारी वस्तु के विरुद्ध खड़ी होने वाली वस्तु प्रतिवस्तु होगी ।
उमकी सहायक वस्तु सहायक प्रतिवस्तु कही जायगी ।

इसके अनिश्चित नाटकीय पताका की भाँति कुछ छोटे कथानूत्र भी हैं ।
ये टूटने वाले तारों की भाँति चमक कर अथवा रास्ते में से होकर बिना टकराये
निकल जाते हैं ।

इस प्रकार मृगनयनी में कथा-वस्तुओं का यह स्वरूप होता है—

मुख्य वस्तु:	मृगनयनी-मानसिंह	प्रतिवस्तु	राजसिंह-कला
सहायक वस्तु:	लाखी-अटल	सहायक प्रतिवस्तु	सिकंदर नोदी
प्रामाणिक वस्तु	गयासुद्दीन-नासिरुद्दीन	पताका	१ नट-कथा २ वधरा-वृत्त

इस उपन्यास में वस्तुतः कथा-विवान की दृष्टि से कोई नाटकीय सघर्ष
नहीं प्रस्तुत होता, और न कोई ऐसी सघर्ष कथा-सूत्र का रूप ग्रहण कर पाता है ।

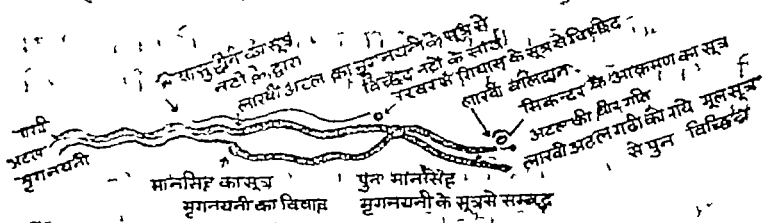
मृगनयनी पर दृष्टियाँ तो कई हैं पर सघर्ष किसी से कही भी नहीं ।
लाखी पर भी दृष्टियाँ तो हैं पर सघर्ष नहीं ।

राजा मानसिंह का सघर्ष केवल नरवर के लिए है, वह भी कोई विशेष
सूत्र का रूप नहीं ग्रहण कर पाता । केवल वैजू को मानसिंह के यहाँ भेजने में उसका
आरम्भिक वृत्त नहायक होता है । अतः यह भी केवल एक ऐपीमोड अथवा पताका
का ही गहस्व प्राप्त कर पाता है ।

सिकंदर और मानसिंह का कोई लक्ष्य विशेष नहीं, सिकंदर सम्राट
होने के अहंकार में खानियर पर कब्जा करना चाहता है, अतः बार-बार चढाया
करता है । सिकंदर गियाम तथा वधरा इन मध्ययुगीन मुल्तानों की मनोवृत्ति
की चिन्तार्य करने के लिए ही आश्रय मण करने हैं, इन सूत्रों में कोई व्यवस्थित
सघर्ष नहीं । अतः ये भी पताका से अधिक नहीं ।

हाँ अटल के लिए लाखी और गिल्ली में कुछ सघर्ष हैं । पर यह सघर्ष
गिल्ली के नमाप्त हो जाने पर गौण और क्षुद्र प्रतीत होने लगता है । इसका कोई
आधार नहीं रहना केवल आभास रहता है ।

।। मृगनयनी के समझना, कथा-विधान को इसी रेखा-चित्र से समझा जा सकता है।



इस चित्र से यह विदित होगा कि उपन्यास में कथा-प्रवाह एक प्रकार से सम-गति में प्रवाहित होता है, उसमें विषम-गति यथा सम्भव नहीं आ पाती। फल इसका यह होता है कि उपन्यास में चरम अथवा climax नहीं आ पाता। वस्तुतः यह चरम climax उन उपन्यासों में आ पाता है जिनमें सघर्ष होता है। इस उपन्यास में सघर्ष न होने के कारण उस चरम की प्राप्ति नहीं की जा सकती। सघर्षहीन उपन्यासों में घटनोत्कर्ष अथवा घटना-चमत्कार का आश्रय लेना पड़ता है।

एक दूसरी दृष्टि से मानसिंह के सूत्र की प्रतिवस्तु सिकन्दर को माना जा सकता है। उपन्यास सिकन्दर के आक्रमण के उपरांत ही आरम्भ होता है, और सिकन्दर के आक्रमण का भय निरन्तर रहता है, निहार्सिंह का वध सिकन्दर के यहाँ ही हुआ। उपन्यास का अन्त भी, सिकन्दर के आक्रमण के उपरांत ही होता है। लाखी, अटल की मृत्यु इसी आक्रमण से होती है, नरवर भी सिकन्दर के आक्रमण में मानसिंह के हाथ से जाता है। किन्तु ये सब युक्तियाँ यथार्थ नहीं, सिकन्दर नहीं उसका आक्रमण ही उपन्यास में महत्व रखता है, इस आक्रमण का स्वरूप उपन्यास में आर्य भूकम्प की ही भाँति है। अन्त उसे प्रतिवस्तु का रूप नहीं दिया जा सकता।

उपन्यास-वधान

मृगनयनी की दृष्टि में उपन्यास के दो भाग होते हैं—एक विवाह में पूर्व का, दूसरा विवाहोपरान्त का। विवाह में पूर्व मृगनयनी का उपन्यास-सूत्र घोरुल में पालित पक्षी के अंडे की भाँति है, लाम्बी और ग्रटल के औपन्यासिक सूत्र के विकसित होने वाले नन्तुग्री में आवेष्टित निम्नी अथवा मृगनयनी अपनी प्रभा प्रकाशित करती है। विवाह होने तक निम्नी में हमें कुछ विचार दृढ़ होने मिलते हैं।

१—“जहाँ भी रह उस प्यारी नदी की दमकती हुई कल्लोनिनी धार को अपने पान में रग्न। बाहर जाऊ तो क्या उसको वाच कर, समेटकर नहीं ले जाया जा सकता? ऊषती लहराती वाली को किनी कागज पर उतार लिया जाय। पहाड़ों की उँचाइयों को एरुम्यल पर क्यों न इकट्ठा कर लूँ? वडे वडे पेड़ों के वन्दरवार बना लिए जाय और डालियों-पत्तों के भाजोंके झरोखे। उनमें से चादी की कड़ियों वाली लहरो को नाचना हुआ देता जाय और फिर गाऊ--जाग पगी में पिय के जगाये-लहरे चादी और मोतियों के हार में पहने हुए उठनाती हुई नाचती रहेंगी। वन्दरवार सदा हरे रहेंगे, पत्तों की झिलमिलिया निरतर चादनी की भीगी हुई चमक और फूलों की महक में लरी रहेंगी।”

२—“राजा लोग अपने थोड़े से भाई बान्धवों को किनी गडमें बन्द करके लडते लडते मर जाते हैं और उनकी स्त्रियाँ चिना में जलकर भस्म हो जाती हैं। क्या वे स्त्रियाँ-तीर

होना, क्योंकि तब वह कुछ अन्य अत्रिकसित तर्कों को व्यवस्थित कर सकता था। रोमास भी यहाँ तक ठीक रहती। किन्तु लेखक उपन्यास ही नहीं लिख रहा था, रोमास लिख रहा था, रोमास भी नहीं ऐतिहासिक रोमास।

अन उपन्यास यहाँ समाप्त नहीं होता। दो सूत्र चलते हैं, एक पहिले में ही कथा-सूत्र में सलग्न है, वह है वैजू वावरे का। यह यथार्थ में कोई सूत्र नहीं, पर लेखक को वैजू वावरा में एक आकर्षण प्रतीत होता है। वह इसीलिए वैजू वावरा को कला के साथ ग्वालियर लाया है, और चदेरी के राजसिंह का एक हाथ ग्वालियर पहुँचाने की चेष्टा की है। पर कला का ग्वालियर आना ग्वालियर के हिन में ही विशेष हुआ है, राजसिंह के हिन में नहीं। तो विवाहोपरात उपन्यास-विधान वैजूवावरा का पूरा उपयोग करना है-और वैजू वावरा, विजयजगम तथा कला के उपयोग में राजा मानसिंह और मृगनयनी कला की नई उद्भावनाओं में दर्शित हिन है मानसिंह भवनो में राई की प्राकृतिक गरिमा तथा वैजू के संगीत का समन्वय प्रस्तुत करने की चेष्टा करता है। मृगनयनी कला और विद्या में निपुणता प्राप्त करती है, मपत्तियों के डाह और पडयत्र में वचती हुई वह कला के साथ अन्वय की प्रणाली का भी रूप ग्रहण करती जाती है।

दूसरा सूत्र लाखी और अटल के परिणय के परिणाम स्वरूप आरम्भ होता है। समाज में वहिष्ठित वे दोनों नटों के साथ मंगरौनी जाते हैं। लाखी और अटल ग्वालियर ले जायें जानते हैं, पिल्ली का अन्त होता है। लाखी और अटल ग्वालियर ले जायें जानते हैं। निकदर के आक्रमण में दोनों राई की गद्दी की रक्षा करते करते समाप्त हो जाते हैं।

निकदर के आक्रमण में नरवर ग्वालियर के हाथों से निकल जाता है, वह राजसिंह को मिल जाता है। मृगनयनी अपने दोनों पुत्रों को चत करके राज्य का युवाज बड़ी गनी मुसममोहिनी के बड़े पुत्र विप्रमादिय को घोषित करती है। यहाँ उपन्यास समाप्त हो जाता है।

लेखक माटू के सूत्रों को और बढ़ा लाया है। गियामुद्दीन की हत्या नासिरुद्दीन के द्वारा कगना है और नासिरुद्दीन जलक्रीडा करता हुआ उदक मर जाता है।

उपन्यास का प्रथम कथा-भाग जहाँ वस्तु की दृष्टि में उद्योग और उपलब्धि का उपन्यास था, वहाँ दूसरा भाग अनुपलब्धि अथवा वैफल्य का । प्रथम भाग में अधिकारिक वस्तु ने कुछ भी नहीं खोया, पाया ही है, दूसरे भाग में मानसिंह के हाथ में नरवर गया, राजसिंह 'प्रतिवस्तु' का नायक सफल मनोरथ हुआ । अटल और लाखी मारे गये । मृगनयनी ने अपने पुत्रों को राज्य से वंचित किया । विजय जगम और वैजू के कला उत्कर्ष का अपमान जनता ने होलिकोत्मव में भड़ोआ चलकर किया ।

यहाँ स्वभावतः यह प्रश्न प्रस्तुत होता है कि उपन्यासकार क्यों आगे बढ़ा? क्या उसका मृगनयनी के विवाह के उपरान्त उपन्यासको लेजाना अनिवार्य था? या इसमें उसका कोई और अभिप्राय था? दूसरा प्रश्न यह प्रस्तुत होता है कि उपन्यासकार ने जो स्वरूप अब रखा है, क्या उससे औपन्यासिकता और उपन्यास की रोचकता में कोई व्याघात पड़ता है?

उपन्यासकार क्यों आगे बढ़ा? जैसा पहले कहा जा चुका है- उपन्यास 'वस्तु उपलब्धि' का नहीं । मृगनयनी की उपलब्धि तो राजा मानसिंह की होती है, और उपन्यास के आरंभ में मृगनयनी की उपलब्धि तक लगभग आधा उपन्यास समाप्त भी होजाता है पर उसके लिये मानसिंहको क्या उद्योग करना पड़ता है? मृगनयनी को प्राप्त करने का उद्योग उपन्यास में कहीं भी नहीं मिलता । गिया-मुद्दीन का उद्योग भी यथार्थ में उद्योग नहीं वह तो मुख्य वस्तु की महायता मात्र गन्ता है । अतः उपलब्धि की दृष्टि में उपन्यास विधान पर विचार नहीं किया जा सकता ।

एक दूसरा प्रश्न यह उठाना होगा । मानसिंह और मृगनयनी के कथामूत्र में विजयजगम, बोधन और वैजू तथा कला को क्यों सम्मिलित किया गया है? ये पात्र वस्तुतः न तो मृगनयनी की प्राप्ति के सवय में ही अनिवार्य हैं- विजयजगम, वैजू तथा कला का तो उसमें किंचित भी हाथ नहीं । बोधन का हाथ स्पष्ट दिनायी पड़ता है पर इसके लिए बोधन ही क्यों आवश्यक था? गियामुद्दीन को क्या बोधन ने ही सूचना दी थी? महमूद वधरों को क्या बोधन में ही समाचार मिला था। मृगनयनी को प्राप्त करने में बोधन का केवल इतना ही हाथ रहा कि उसने दोनों

का समाचार दिया और निमंत्रण दिया । यह कोई भी जासूस या फरियादी कर सकता था, न इनके द्वारा कया-प्रवाह में ही कोई सहयोग मिलता है । फिर ये उपन्यास-विधान में क्यों सम्मिलित किये गये हैं ?

वर्माजी ने 'परिचय' में मृगनयनी सबधी सामग्री का उल्लेख किया है, उसमें उन्होंने दो विशेष पैराग्राफ दिये हैं-जो इस प्रकार है-

“पृ० २- “ऐसे युग में, इतने सकेतो में भी मानसिंह हुआ । और, उमने तथा उसकी रानी मृगनयनी ने जो कुछ किया उसका प्रत्यक्ष प्रमाण आज भी हमारे सामने है ग्वालियर किले के भीतर मानमन्दिर और गूजरीमहल हिन्दू वास्तु-कला के अत्यन्त सुन्दर और मोहक प्रतीक हैं, तथा ध्रुवपद और धमार की गायकी और ग्वालियर का विद्यापीठ जिसके शिष्य नानमन ये, आज भी भारत भर में प्रसिद्ध हैं ।”

“पृ० ३- मानमन्दिर और गूजरीमहल के सृजन की कल्पना को मृगनयनी ने प्रेरणा मिली होगी । वैजनाथ नायक (वैजू बावरा) मानसिंह मृगनयनी के गायक थे । गूजरी टोडी, मगल गूजरी इत्यादि राग इसी मृगनयनी के नाम पर बने हैं ।”

“जिन सम्मानित पाठिका ने मृगनयनी के कथानक पर उपन्यास लिखने का अनुरोध किया था उन्होंने ठीक लिखा था कि मृगनयनी शौर्य और कला के लिये विख्यात थी ।”

इन शब्दों में लेखक ने यह स्पष्ट कर दिया है कि मृगनयनी के व्यक्तित्व में उन्हें कुछ विशेषता प्रतीत हुई, उस विशेषता से वे प्रभावित हुए और उसे उपन्यास में मूर्तिमान करने के लिए सचेष्ट हुए । मृगनयनी के इस व्यक्तित्व में दो प्रधान तत्व हैं-१ शौर्य, तथा २ कला । शौर्य के प्रमाण लोकवात्तियों में हैं, पर कला के प्रमाण तो स्थूल और मूर्त हैं । स्थापत्य में मान-मन्दिर और गूजरी के महल विद्यमान हैं, उनमें कला का अनोखा स्वरूप है । उसमें अपनी एक विशेषता है, इसकी मूल प्रेरणा कहाँ हो सकती है । इधर मगीत परंपरा में गूजरीटोडी आदि रागनियों के प्रकार में भी गूजरी शब्द का प्रयोग क्या संकेत करता है ? स्पष्ट है कि गूजरी

मृगनयनी के लिए है, गूजरी का यह महत्व केवल रूप-सौंदर्य एव शौर्य के कारण नहीं हो सकता। गूजरी मृगनयनी का भी योग इनकी प्रेरणा में रहा होगा। इसी प्रेरणा का स्वरूप स्थापित करना और शौर्य तथा कला का संयोग दिखाना उपन्यासकार का प्रधान अभिप्राय प्रकट होता है। यही कारण है कि उसने मृगनयनी के व्यक्तित्व-निर्माण की मूल भूमि राई गाव में पहाड़, नदी, वन, मैदान, खेत, पशु, मनुष्य सभी को जुटाते हुए मृगनयनी के शरीर और मन दोनों की प्रवृत्ति पर प्रकृति के प्रभाव की ओर संकेत किया है।

फलतः उपन्यास व्यक्ति-चरित्र का नहीं 'व्यक्तित्व' का उपन्यास है। व्यक्ति के चरित्र का स्पष्टीकरण एक उपन्यास में विना मानसिक संघर्षों को प्रस्तुत किये संभव नहीं होता। अतः व्यक्ति-चरित्र-प्रधान उपन्यासों में मनोवैज्ञानिक आधारभूत पर प्रकृति, घटना और मानसके संघर्षों को प्रमुखता मिलती है—उसमें श्रयं श्रयवा वस्तु की प्राप्ति होजाने पर उपन्यास समाप्त समझा जा सकता है। पर व्यक्तित्व के उपन्यास में वह संघर्ष और उसका चरम महत्वहीन हो जाता है, महत्वपूर्ण होता है व्यक्तित्व की पूर्ण उपलब्धि। मृगनयनी की उपलब्धि मानसिक को, मानसिक की उपलब्धि मृगनयनी को वस्तुतः क्या अर्थ रखते हैं? एक घटना से अधिक इनका कोई मूल्य नहीं। क्योंकि दोनों का विवाह हो जाता है। एक दूसरे के शरीर की प्राप्ति हो जाती है, उनका जो अपना स्वरूप है, वह प्राप्त करना तो शेष रहता ही है, और विवाह से मिल जाने के उपरांत उस स्वरूप की उपलब्धि का कार्य आरंभ होता है। यही कारण है कि मृगनयनी को प्राप्त कर जिन उपन्यास को समाप्त हो जाना चाहिये था, वह आधा ही हो पाता है—मृगनयनी के शौर्य का स्वरूप ही वहाँ तक प्रत्यक्ष होता है—और इतने अर्थ में मृगनयनी की दस्त्र-परीक्षा उसका चरम है, और राजा मानसिंह द्वारा वरण 'उमका पुस्तान'—जंगल का पक्षी इस विवाह-वचन से राजमहल को बंदी बना। उमका बहिर्गत जीवन समाप्त हुआ, और शौर्य ही की उद्दाम भावना अपनी स्वभाविक गति में अवरोध पाकर भव्यता के प्रसाद से कलाओं की सर्जना में अन्तर्गत जीवन में विकसित होने लगी। वस्तुतः मानसिंह का व्यक्तित्व मृगनयनी के व्यक्तित्व को पूर्णतः प्राप्त करने के लिए व्यग्र हो जाता है। कला

मे, चित्र में, संगीत में, स्थापत्य में मृगनयनी का व्यक्तित्व प्रेरणा की भाँति व्याप्त होने लगा है, और उन्हीं के द्वारा राजा मानसिंह उसे पूर्णतः प्राप्त करता है। इसीलिए उपन्यास और आगे बढ़ता है, तथा कला, वैजू और विजयजगम की उपयोगिता सिद्ध होती है। शौर्य और कला का संयोग एक तो मृगनयनी के व्यक्तित्व के द्वारा सिद्ध होता है—दो भागों में विभक्त हींकर। विवाह के पूर्व शौर्य, उसके उपर्युक्त कला में। किंतु इसके समन्वय का एक रूप राजा मानसिंह में भी प्रस्तुत हुआ है—वह है समानान्तर धारा के रूप में। शौर्य और कला साथ साथ बढ़ते हैं—शौर्य का उपयोग रक्षा के लिए और कला का उपयोग भाव-सौष्ठव, कर्तव्य-वृद्धि और औचित्य की प्रेरणा के लिये। उपन्यासकार ने राजा मानसिंह के द्वारा राज्य के केवल दो कर्तव्य सुझाये हैं—

“राज्य है काहे के लिये? प्रजापालन, कला की रक्षा और बढ़ोतरी के ही लिये न? प्रजा और कला, दोनों के लिये हमें अपने प्राण दे देने के लिये तैयार रहना चाहिए। इन दोनों की रक्षा का ही तो दूसरा नाम धर्म का पालन है।”

उपन्यासकार ने यद्यपि यहाँ यह स्पष्ट नहीं किया है कि कला की रक्षा और बढ़ोतरी, धर्म क्यों है? फिर भी यह स्पष्ट है कि लेखक कला को प्रजापालन से कम महत्त्व कदापि नहीं देना चाहता, और इसे निर्विवाद स्वीकार करता है अथवा स्वीकार करा लेना चाहता है कि कला की रक्षा और बढ़ोतरी भी उतना ही धर्म है जितना प्रजा पालन। अतः दोनों में से एक की भी क्षति क्रिमी के द्वारा नहीं होनी चाहिये। इसी अभिप्राय से राजा मानसिंह ने आगे एक स्थान पर कहा है—
“मचमुच वह कला क्या है जो कर्तव्य को लगडा कर दे, और वह कर्तव्य भी क्या जो कला का अग्रभग हो जाने दे।”

यद्यपि एक प्रसंग में उत्तेजित होकर मृगनयनी ने यह कहा था—

“वीणा को वजाते वजाते, काम पटने पर, यदि तुरन्त तलवार न उठ पायी, कोमल सेज पर मोते मोते, मकट आने पर, यदि तुरन्त ही उछलकर कमर न कमी, ध्रुवपद को गाते गाते शत्रु के सामने आ खड़े होने पर यदि तुरन्त गरजकर चिन्ताती न दे पायी, जिन कानों में मीठे स्वर्गों की रमधार वह रही थी, उन्हीं

ध्रुवपद की तानों का काम ही क्या ? और इससे आगे राजा मानसिंह का निर्णय भी इन शब्दों में लेखक ने घोषित कराया है-

“पहले कर्त्तव्य, कला की बात पीछे” -

फिर भी राजा मानसिंह का यथार्थ निर्णय वह है जो आगे, और आगे जाकर प्रस्तुत होता है--वही निर्णय लेखक का भी निर्णय हो सकता है-

उसका प्रसंग यह है कि मृगनयनी ने अपनी चित्रशाला में एक चित्र बनाया है, जो दो भागों में विभक्त है। एक ओर का चित्र 'कला-विलास' का दृश्य उसका प्रस्तुत करता है, दूसरी ओर का शत्रु-सकट का। बीच में एक योद्धा है। अममजम में, एक पग-रानी के कला-विलास मंदिर की ओर बढ़ा हुआ है, मुख शत्रु-नाट की ओर, तलवार आधी म्यान में बाहर। अभी चित्र की रेखाएँ ही प्रस्तुत की गयी हैं- रंग नहीं भरा गया। मृगनयनी पूछती है-

“किस दिशा में चित्र में रंगों का भरना आरंभ कर ?”

उसका उत्तर राजा मानसिंह ने अनायास ही दिया कि-

“दोनों में एक साथ रंग भरो”

और इसके उपरान्त गंभीर विचार करते करते वह इसी निष्कर्ष पर पहुँचा-"कला का अनुशीलन और कर्त्तव्य का पालन साथ-साथ चल सकते हैं। मैं नेना को भी राजा दूंगा और ललित कलाओं की भी उन्नति करता रहूंगा मृगनयनी के अधूरे चित्र की दोनों दिशाओं में एक साथ ही रंग भरे जा सकते हैं, उसने मोचा।”

यही भावना उपन्यास के अन्त में मृगनयनी के मुख से भी निस्तृत हुई है:

“नकल्प और भावना जीवन-तन्त्र की दो पलड़े हैं।”

“जिनको अधिक भार में लाद दीजिये वही नीचे चला जायगा।”

• “सुकल्प-कर्त्तव्य हैं और भावना कला। दोनों में समान समन्वय की आवश्यकता है।”

यह अभिप्राय का ऐंग्र मृगनयनी के व्यक्तित्व के विकास के साथ सिद्ध हुआ है और उपन्यास का विधान हमें इसी व्यक्तित्व-विकास की दृष्टि में देखना होगा। यह विकास इन प्रकार है-

आरंभ में उपन्यासकार ने कर्तव्य की रूपरेखा और पृष्ठभूमि का संकेत सिक्कर के आक्रमण के उपरान्त की दशा तथा ऐतिहासिक अनिश्चित और संकटपूर्ण स्थिति का अंकन करके दिया है, फिर मृगनयनी और लाखी तथा अटल राई के पालने में पलने-बढ़ने दिखायी पड़ते हैं। लाखी और अटल के प्रेम की और शौर्य की पृष्ठभूमि में मृगनयनी वयस्क होती जा रही है। राई के ओरपास का प्राकृतिक अछूता सौन्दर्य मृगनयनी के मन में समाता जा रहा है, उस गाँव और गाँव के सौन्दर्य के प्रति उसकी आस्था बढ़ती जा रही है। फलतः मृगनयनी के निर्माण में तीन प्रेरणायें दिखायी पड़ती हैं

१. भाई का प्रेम-आध्यात्मिक

२. लाखी और अटल का प्रेम-सामाजिक और आध्यात्मिक

३. प्रकृति का प्रगाढ़ अछूता सौन्दर्य-स्थूल कायिक और मानसिक प्रेरणात्मक

इन संयोगों में मृगनयनी में शरीर के शौर्य का तो पूर्ण उदय राई में ही हो उठता है, मन में कला के बीजों का भी वपन प्राकृतिक सौन्दर्य की प्रेरणा और प्रेम की आध्यात्मिकता तथा सामाजिकता के कारण हो उठता है।

तब उसका यश फैलता है। इधर उधर के सुल्तानों की दृष्टि उनकी ओर फिरती है, कुछ पड़यंत्र उन्हें हस्तगत करने चलते हैं-मृगनयनी स्वयं ही उन्हें अनजान विफल करती हुई, शौर्य का परिचय और परीक्षा देकर राजा मानसिंह की हो जाती है।

राजा मानसिंह में शौर्य है और कला-प्रेम। वे कवित्व को पत्थर में मूर्तिमान कर देने की भावना से अनुप्राणित हैं। वे भवन-निर्माण में लगते हैं, और उसमें नये कला-प्रभिप्रायों को अंकित करा रहे हैं-इनमें उन्हें मृगनयनी से प्रेरणा मिलती है। भवन-निर्माण का यह मूत्र उपन्यास के आरंभ में ही चल पड़ता है, मृगनयनी की प्रेरणा के द्वारा मशौघन ही नये रूप धारण करता हुआ मानसिंह और गूजरी महल में पूर्ण और साकार हो जाता है। एक दिन मृगनयनी ने राजा मानसिंह को बताया -

“एक रात मेरे मन में चाह उठी थी कि चाँदनी में चमकती नदी की दमक । समेट कर अचल में बाध लू, खेती की ऊँघती हुई वालों और पहाड़ की उस ऊँचाई । एक ही ठौर पर इकट्ठा कर लू, बड़े-बड़े पेड़ों के बन्दरवार बनाऊँ और डालियों-तों के झरोखे सजाऊँ, उन झरोखों में होकर मोतियों के हार पहन हुए नदी की लहरो । गीत सुनाऊँ और फिर एक ऐसा घर बनाऊँ जिसमें यह सब आ जाय ।”

मृगनयनी की इसी कल्पना से अनूप्राणित होकर मानसिंह ने भवन की अपनी कल्पना का स्वरूप यों प्रकट किया—

“भवन को सौन्दर्य, लालित्य और आस्था का मन्दिर बनाऊँगा । कोमल भावनाओं का सदन, तुम्हारी चाह, शक्ति और वडप्पन का प्रतीक, कल्पना के बन्दरवार, ऊँचे वृक्ष, पल्लवों के झरोखे, नदी की दमकती हुई लहरे, सबों को उनमें नजो दूँगा । उस मन्दिर की प्रबल मजुलता आधी रात की चादनी में आकाश से गायकर कहेगी “जाग परी में पिया के जगाये ।”

इस पर मृगनयनी को यह आपत्ति हुई

“पत्थर गावों कैसे ?”

और समाधान मानसिंह ने दिया—

“जैसे तुम्हारे गाव के पेड़, पहाड़, खेत, उगती हुई वालों और चादनी में चमकती नदी की लहरें गाती हैं ।”

तो ऐसा कलापूर्ण भवन और ऐसा ही दूसरा गूजरी-महल दोनों तैयार हो गये और उनका प्रवेशोत्सव भी हो गया ।

पर उपन्यास समाप्त नहीं हुआ । क्योंकि मृगनयनी के व्यक्तित्व का तूत्र अभी पूर्ण नहीं हुआ था, अभी राजा मान मृगनयनी को कला में ही कुछ देख नला था, अपने जीवन में उनके और कला के मर्म को यथार्थत नहीं पा सका था । यह तो राजा मान की कल्पना मृगनयनी से अनूप्राणित और अनूप्रेरित होकर पत्थरों में मिल्प के द्वारा अभिव्यक्त हुई थी, पर उधर मृगनयनी स्वयं चित्र, नृत्य और गीत के द्वारा अपनी ही कलामय अभिव्यक्ति में सलग्न थी, उसीमें से उसी की पूर्णता पर तो मृगनयनी को यथार्थ—उसके व्यक्तित्व की पूर्ण उपलब्धि संभव थी—तभी हम मृगनयनी को एक चित्र-रचना में व्यस्त पाते हैं । यह चित्र ही मृगनयनी

के पूर्ण व्यक्तित्व का प्रतीक है—और वह चित्र तब पूर्ण होता है जब मृगनयनी एक पत्र द्वारा भ्रमना यह निश्चय बना देती है कि बही रानी सुमन मोहिनी के पुत्र विक्रमादित्य को राज-गर्धिकार मिलेगा, उसके अपने दोनो पुत्रों में से किसी को नहीं मिलेगा। यह समाचार मृगनयनी ने राजा मानसिंह को अपनी चित्रशाला में ही ल जाकर दिवा-मानसिंह का आखे सजल हो गयी। उसने पूछा—

'यह तुमने क्या किया?' मानसिंह के काफ़ते हुए होठों से बरे वे निकला। चित्र के 'कर्तव्य' वाले अङ्ग की ओर उँगली उठाती हुई वह बोली, 'यह'। इस प्रकार मृगनयनी ने 'कर्तव्य' और 'भ्राता' को सन्तुलन कर दिया। कर्तव्य उसके व्यवहार में पूर्णतः व्यक्त था और उमकी कला भित्ति पर सचित्र। कला ने कर्तव्य को प्रभावित किया और कर्तव्य ने कला को प्रेरित किया इसे विचार करने के लिए छोड़कर मृगनयनी ने लाली के गले की मोती-माला स्मृति-रूप चित्र के कर्तव्यत के अन्त पर टांग दी थी।

इस गति में उपन्यास का विधान अभिप्राय के ऐक्य को स्थापित करता है जो के लिए मृगनयनी के विवाह के उपरान्त वह समाप्त नहीं होता।

किन्तु यहाँ एक नया प्रश्न सिर उठाता है कि यदि उपन्यास व्यक्तित्व का उपन्यास है तो अटल-लाखी, कला-राजसिंह, गयासुद्दीन-मटरू, बघर्रा, तथा निकदर आदि पताकाओं तथा कथासूत्रों का इसमें क्या हाथ है?

अटल-लाखी का कथा-सूत्र प्रेम-पवित्रता की शौर्य, कर्तव्य-निष्ठा, आत्म-नम्मान और बलिदान का सूत्र है। मृगनयनी के शौर्य और कला के उदात्त भावों को पुष्टि और रंगीनी इसी सूत्र से मिलती है, मृगनयनी के अंतरंग का यह सूत्र बर्हरग है।

कला-राजसिंह का सूत्र मुख्य सूत्र के अभिप्राय-निर्माण के लिए बँजू और कला जैसे दो कलाविदों को प्रदान करना है और यही सूत्र यह सिद्ध करता है कि अन्य अभिप्राय में हीन सूत्र की सफलता भी विफलता में गयी होती है। राजसिंह को नरवर मिला, पर क्या उन प्राप्ति को सफलता कहा जा सकता है? वह सफलता मानसिंह की विफलता से भी गहिल प्रतीत होती है, और उससे मुख्य कथासूत्र की प्रतिष्ठा में कोई भी कमी नहीं आती।

लेपक ने राजसिंह के इस नरवर के अधिकार के उपरान्त का वृत्त दिया है—उसका एक भाग दृष्टव्य है। राजा मानसिंह ने नरवर को प्राप्त करने के बाद कला को भी बुला लिया।

राजसिंह ने अपनी बटी सम्पदा को घुमा-घुमाकर दिखाया।

जब वे दोनों किले के उस खड में पहुँचे जिसमें दूर दूर तक मूर्तियों के टुकड़े और चूरे पड़े थे, तब कला चौंकी।

उमने पूछा, 'यह क्या?'

राजसिंह ने सिकंदर के विनाश-कार्य का मध्ये में वर्णन किया। उसको लगा जैसे खांडत मूर्तिया चुपचाप कोस-कोस कर कह रही हैं, तुमने हमको क्यों नहीं बचाया? कला की आंखों में आसू आ गये। गद्गद् स्वर में बोली। यह सब आपने क्यों होने दिया? कैसे होने दिया?

राजसिंह सकपका गया।

×

×

×

"मैं यहाँ कभी नहीं आऊंगी। मैं नहीं जानती थी, कभी नहीं सोचा था।" नष्ट हो जाने पर भी उन मूर्ति-बटों में शान्ति थी-विष्वरी हुई शान्ति। कला भ्रष्ट भी हो जाय, योगी पतित भी हो जाय, तो भी उगमें बटप्पन का कुछ अर्थ रहना ही है, कला मोचती है उनके साथ चली गयी।"

इस प्रकार राजसिंह के कथा-मूल का स्वर विषम होने हुए भी मुख्य वस्तु को अभिप्राय को साधने के लिए है, मुख्य-अभिप्राय में विरुद्ध वस्तु का स्वरूप अदृश्य होगा ही।

गयामुद्दीन-नामिगद्दीन का कथा-मूल एक स्वतंत्र कथा-मूल है। इस मूल के दो भाग हैं—एक गयामुद्दीन-मदरू का, दूसरा नामिगद्दीन-मदरू का। गयामुद्दीन मदरू का मूल मुख्य कथा-वस्तु में दो स्थानों पर भेक कर रहा है, पर दोनों ही स्थानों पर नदों के माध्यम द्वारा। इन्हीं मध्यम चक्रों हैं। यह मूल और बधर्ता का पता-का-मूल मूल कथा-वस्तु की पृष्ठभूमि है—जीवन का नागान्तवादी विरुद्ध विद्वान-कान्त स्वल्प उममें दिया गया है। राजसिंह-कला का कथा-मूल अदृश-

दर्शी अधिकार-हठ पर आरूढ किन्तु दुर्बल महत्वाकांक्षी व्यक्तित्व का सूत्र था, पर गयासुद्दीन-नासिरुद्दीन-मटरू का कथासूत्र लालसा का, इन्द्रियरति मात्र का सूत्र था, इमीलिए इसे लेखक ने स्वतंत्र स्थान भी दिया है, वधर्रा का एक विशेष व्यक्तित्व इस काल के इतिहास का कराल व्यक्तित्व था, उसे भी लेखक ने स्थान दिया। इन दोनों की पृष्ठभूमि के ऊपर मृगनयनी-राजा मानसिंह-अटल-लाखी के सूत्र का अभिप्राय खरा निखरता दिखायी पड़ता है।

इस व्याख्या के उपरान्त अब निम्न चित्र से इस उपन्यास का संपूर्ण विधान समझा जा सकता है। समस्त कथा में प्रायः सात स्थान आये हैं अथवा उनसे संदधित सूत्र आये हैं। ये हैं, चित्र में क्रमशः १-ग्वालियर, २-राई ३-माडू, ४-चदेरी, ५-नरवर ६-मालवा ७-दिल्ली-आगरा।

१- ग्वालियर का सूत्र राजा मानसिंह-विजयजगम-वैजू-निहालसिंह-कला का सूत्र है २६ वे अध्याय तक, इसके उपरान्त मृगनयनी, अटल और लाखी का भी।

२- राई का सूत्र है पहल मृगनयनी, अटल, लाखी, बोधन का, फिर अटल, लाखी का ही।

३- माडू का सूत्र है गयासुद्दीन-मटरू-नासिरुद्दीन-मटरू का

४- चदेरी का सूत्र है कला - राजसिंह का

५- नरवर का सूत्र है लाखी-अटल तथा मानसिंह का—अतः में राजसिंह-कला का

६- मालवा का सूत्र है वधर्रा का

७- दिल्ली आगरा का सूत्र म्यानीय सूत्र न होकर मुल्तान सिकंदर लोदी का है

उपरोक्त किन्तु अध्याय में किन्तु सूत्र का वृत्त है यह चित्र में बिन्दु में दिखाया गया है। इस विधि में एक दृष्टि में यह देखा जा सकता है कि मुख्य कथा-वस्तु का कव कव लेखक विरक्त हुआ है—और तब ऊपर के विवेचन में उत मिलान उपन्यास का संपूर्ण विधान हृदयगत किया जा सकता है।

एक बात यथा अन्याय ही उदय होती है—वह यह कि लेखक सर्गीत कला में कुछ जितना आकृष्ट हुआ है कि उस उपन्यास में स्थान और कथासूत्र के मात ही प्राप्त करने हेतु, जिसमें वधर्रा का स्वर निश्चय ही 'गाधार' है।

अध्याय ५

कथा-विधान में त्रुटि

✓ उपन्यास में कई प्रकार की त्रुटियाँ हो सकती हैं। एक तो उपन्यास में अर्थ की त्रुटि हो सकती है। कथा के सूत्र ऐसे चलें कि उनकी ठीक शृंखला न बने, उपन्यास का रूप ठीक खड़ा न हो सके। इसका एक कारण तो यह हो सकता है कि कथासूत्र स्वतंत्र और स्थिर हो, मुख्य कथानक को सहायता या तो बहुत कम देते हो, या बिल्कुल ही न देते हो। इस उपन्यास में गियामुद्दीन-नासिरुद्दीन का कथानक कुछ ऐसा ही है। यह प्रायः उपन्यास के आरंभ से ही चलता है और अन्त तक ही चलता है, उपन्यास समाप्ति से कुछ पूर्व ही इसका अन्त होता है। इसके दो भाग हैं गियामुद्दीन सबधी, और नासिरुद्दीन सबधी। गियामुद्दीन को हम मृगनयनी के लिए कुछ उद्योग करते पाते हैं, वह नरग्वर पर भी आक्रमण करता है, और जैसा ऊपर बताया जा चुका है, उस प्रकार गियामुद्दीन का सूत्र मुख्य सूत्र को विच्छिन्न होने से रोक देता है। पहले उद्योग की प्रतिक्रिया में मानसिंह राई गया और मृगनयनी उसकी हो गयी। दूम्बर के फलस्वरूप मृगनयनी में विच्छेद लाखी-अटल फिर उससे मिल सके। किन्तु नासिरुद्दीन वाला सूत्र मुख्य कथानक में कहीं भी सीधे नपक में नहीं आता। लाखी की समरूपता के कारण कला के सकट की सम्भावना उनमें अवश्य पैदा होती है, पर उसमें कथासूत्र को कोई सहायता नहीं मिलती।

✓ वर्णों का सूत्र तो और भी अनावश्यक किन्तु उपन्यास के संपूर्ण विधान की दृष्टि में ये दोष नहीं माने जायेंगे। इनसे ऐतिहासिक पृष्ठभूमि तो तत्पर हुई ही है, मुख्य अभिप्राय में भिन्न और विरोधी अभिप्राय का स्वरूप भी खड़ा होमका है, तथा ऐतिहासिकता की छाप गहरी हानी गयी है। इनके वर्णों में कुछ 'अद्भुत' भी है जो पाठक

वें लिये आकर्षण प्रस्तुत करता है—और रोमांसो में कुछ न कुछ अद्भुत का समावेश किन्ती न किसी प्रणाली से होना ही चाहिए ।

दूसरा कारण यह हो सकता है कि उपन्यासकार किसी ऐसे कथासूत्र में अधिक महत्व अथवा आकर्षण प्रदान कर दे कि मुख्य वस्तु हितप्रभ प्रतीत होने लगे । इस उपन्यास में जैसा इंगित किया जा चुका है अटल—लाखी का वृत्त औपन्यासिक स्वरूप के अधिक निकट जा पहुँचता है, उसमें एक सफल कहानी के सभी तत्व हैं ।

जैसे १ प्रेम का उदय और पुष्टि है—लाखी और अटल में ।

२ प्रेम का प्रतियोगी भी है—पिल्ली में—अतः प्रेम का त्रिकोण स्थापित होता है ।

३. प्रतियोगियों में संघर्ष है—लाखी और पिल्ली में ।

४. सामाजिक संघर्ष है—बोबन, समाज तथा लाखी-अटल में ।

५. प्रतिपक्षी संघर्ष में पूर्ण सफल होता दिखायी पड़ता है—पिल्ली गियामुद्दीन-मटरू के साथ पडयत्र रत्न के रात को नरवर से भाग कर लाखी को गियामुद्दीन के सुपुर्द कर देना चाहती है, इस प्रकार अपने और अटल के मार्ग का काटा दूर कर देना चाहती है ।

६. चरम है—रस्मी पर चढ़कर-नटदल उतर रहा है, लाखी और अटल उतरेंगे ही, पर अनायास ही लाखी रस्सी काट देती है, पिल्ली खाई में गिर कर समाप्त हो जाती है । हारी बाजी जीत ली जाती है ।

इनके उपरान्त भी लागी और अटल का शौर्य तथा बलिदान भृगनयनी मोग मानसिंह के कथासूत्र को क्षुब्ध करते प्रतीत होते हैं, ऐसे वर्णन से विद्वान यह होता है कि लेखक का मन भृगनयनी पर उपन्यास लिखने का नहीं था, लाखी-अटल पर वह लिखना चाहता था ।

पर ऐसा नहीं जैसा इसके पहले अध्याय में बताया जा चुका है, घटनाओं और उनके वैलक्षण्य से कथा-सूत्रों का मूल्य इस उपन्यास में नहीं आँका जा सकता।

इसी कथासूत्र में एक और च्युति दिखनी पड़ती है, लेखक ने लाखी को नट विद्या, विजयपत्त रस्सी पर चलने के अभ्यास में प्रवृत्त और कुशलता प्राप्त करत चित्रित किया है। क्यों? यह अनुमान किया जा सकता है कि पहली कथना में लेखक लाखी को द्वारा नरवर के घेरे के अदसर पर पत्रादि ले जाने का कार्य कराना चाहता था, बाद में उसने अपना वह विचार बदल दिया। उपन्यासकार क्यों लाखी को नटबला सिखाने में इतना समय व्यर्थ नष्ट कर सका।

तीसरा कारण हो सकता है कथा-प्रवाह के उचित उत्थान का प्रभाव। कथा का गथन ऐसा होना चाहिए कि उत्तरोत्तर कथा-सूत्रों के प्राप्ति में कथा का उत्कर्ष बढ़े और अंतिसुबय तथा रचि में उत्थान होता जाय।

इन उपन्यास में घटनाओं के तारतम्य में न तो कोई Suspense विक्षोभ है, न रहस्य है, न गूढता न घटाटोप है, न विच्छेद है। एक के उपरान्त एक घटना सहज भाव में आती चली जाती है, वह घटना बहुधा कथा सूत्र का अन्त नहीं होती उसमें किसी वहाने परोयी गयी होती है। मृगनयनी के शौर्य की प्रतियोगिता, किसी मरने को मारना, किसी मरने को मारना, सूअर को पीठ पर वाद लाना, सूत्रों की सफाई-मुथरायी, वैजूवावरे का गायन, कला का नृत्य, मदन का निर्माण, मानसिंह का मजदूर के यहाँ चक्की पीसना, लाखी की नाच की मृत्यु, कला का पटयन्त्र, आदि आदि, इसी प्रकार निहालसिंह और बोधन का वध। इन्हे वस्तुतः घटना कहा भी जा सकता है क्या? औपन्यासिक घटनाएँ तो तीन ही दिखायी पड़ती हैं: मिपाहियों का मारना, लाखी का मरना, लाखी की मरने का मारना, तथा गठी पर शत्रुओं को मारते हुए नाच की प्रतियोगिता।

- उपन्यास में आये विविध पात्रों का उपन्यासकार कैसा उपयोग करता है वह एक महत्त्वपूर्ण बात होती है। प्रत्येक कार्य प्रत्येक पात्र नहीं कर सकता।

पात्र के स्वभाव के अनुकूल ही उसका कार्य होना चाहिए। अथवा प्रत्येक कार्य के लिए उचित कारण ही मकना चाहिए। ऐसे अनौचित्य इस उपन्यास में कहीं कहीं दृष्टिगोचर होते हैं। मृगनयनी का सुमनमोहिनी के आभूषण को छिपा देना। लेखक मनोविश्लेषण का ज्ञाता है उसके आभूषण को मृगनयनी की मनोवस्था के स्तीक के रूप में उसने प्रस्तुत किया है, पर उस छिपाव के दिखाने न दिखाने से कोई हानि अथवा बाधा नहीं थी। न तो मृगनयनी का चरित्र इतना दिव्य है कि उसको मानवीय धरातल पर लाने के लिए उसके द्वारा कोई अगोभनीय काम कराया जाय। वैजूबावरा के द्वारा कला के पडयत्र का भण्डाफोड समुचित नहीं माना जा सकता।

इसी प्रकार जिन घटनाओं का यथार्थ प्रभाव पडना चाहिए, उनका वैसा प्रभाव न पडना भी उपन्यास को शिथिल बनाता है। सिकन्दर द्वारा निहालसिंह का वध तथा बोधन पुजारी का वध किसी भी प्रकार का यथार्थ प्रभाव नहीं डालते। केवल इतना उल्लेख उपन्यास में उस वीर की मृत्यु की प्रतिक्रिया का मिलता है—

“किमी ने सभा भवन में समाचार दिया था—“निहालसिंह को मार डाला गया। सिकन्दर लोदी ने खिलत और घोड़े भेजे हैं। परन्तु वह ग्वालियर पर फिर चढ़ाई करने वाला है।”

सभा भवन में सन्नाटा छा गया।

मानसिंह भभक उठा। भरिये हुए स्वर में बोला, दूत का वध कर दिया गया। नौगात जलें पर नमक छिटकने के समान है। इनका पदला दिया जायगा।—इन्के बाद लेगत ने तुन्त ध्यान सभा-भवन में ऊपर उठा कर मृगनयनी के पान पहुँचा दिया है, जो सुमन मोहिनी के वध ने शिथिल कर रहा ने उठ पानी है। उसके उपरान्त वह वैजू के हाथ कला के रत्नस्योद्घाटन में प्रवृत्त हो गया है। बाद में कहीं कहीं बृहत् ही पीग स्मरण उनका ही प्राता है।

जिन प्रकार रस के परिष्कार में पडने वाली बाधाएँ दोष मानी जाती हैं, उनी प्रकार किमी वर्णन में भी इनके मुख्य विषय ने भिन्न स्वरो

की गूज उठाना दोष माना जा सकता है । सभा में जिस समय राज-काज के महत्व का प्रतिभास होता है अथवा सगीत की प्रतियोगिता का गभीर वातावरण स्पष्ट होता है तभी ऊपर श्रवणार्थ और दर्शनार्थ आयी हुई राजरानियों में सपत्ति ईर्ष्या और डाह के दावपेच चलते दिखायी पड़ते हैं । कला के ऐसे पावन समारोह के अवसरों को ही उपन्यासकार ने ऐसे विषय के लिए क्यों चुना ? क्या इसलिए कि ये रानियाँ और किसी अवसर पर एक स्थान पर एकत्र नहीं हो सकती थीं या इसलिए कि साधारण भारतीय नारियों का स्वभाव ही ऐसा होता है कि जब कहीं एकत्र होती हैं तो ऐसी ही बातें करती हैं । किन्तु जहाँ इससे भारतीय नारियों की स्वामाविकता का पता चलता है वही मृगनयनी के मूल्यांकन में धक्का भी लगता है और औपन्यासिक रमोपलब्धि अथवा प्रभाव में बाधा भी पड़ती है ।



अध्याय ६

शौर्य और कला का स्वरूप

मृगनयनी मे शौर्य और कला दोनो के समन्वय की चर्चा ऊपर हो चुकी है । इस अध्याय में हम इसे और भी भली भाँति देख लेना चाहते हैं । शौर्य क्या है ? नारी और शौर्य का कैसा समन्वय उपन्यासकार चाहता है ? फिर क्या क्या है ? उसे वह किस रूप में ग्रहण करता है ? इसका समन्वय कैसा हुआ है ?

शौर्य क्या है ?

शौर्य का अर्थ शूरवीरता होता है । वस्तुतः शूरता व्यक्तिगत गुण है और वीरता उसकी अभिव्यक्ति, किन्तु शौर्य में दोनो ही एक साथ समाविष्ट है । अतः शौर्य के लिए शारीरिक बल, और उसकी अभिव्यक्ति दोनो ही चाहिए ।

व्यक्तिगत शरीर-निर्माण मृगनयनी का कैसा था उपन्यासकार ने इसके भी हमें दर्शन करा दिये हैं ।

मृगनयनी और लाखी दोनो ही पन्द्रह सोलह वर्ष की थी । मृगनयनी बलिष्ठ और पुष्ट काया की, लाखी दुबली और छोटी । यह तो लेखक की अपनी व्याख्या है, किन्तु स्नान करते समय लाखी ने देखा निन्नी की गोरी देह बहुत पुष्ट है । यह ऐसा क्या खाती होगी, लाखी सोचने लगी ।

किन्तु लाखी और मृगनयनी दोनो की बलिष्ठता दोनो ही स्थल-स्थल पर प्रकट करती है । दीज के दिन वे दोनो फिर परस्पर होली मिलने में जुट गयीं, और एक दूसरे से उलझ गयीं, तब निन्नी ने कहा—“तुम बहुत तगडी हो, हाथ ऐसे हैं जैसे महुए की डालें, पर मैं भी किसी तरह पार पा ही गयी । होस दोनो फिर आओ ।” इस पर लाखी ने मृगनयनी की भुजाओ की प्रशंसा करते हुए कहा —

“मेरी बाहे यदिमहए के पेड की डालें है तो तुम्हारी साँप की रस्सी जैसी है। हे भगवान कैसी कस जाती है। इन दोनों की उपमाओं के भेद से” दोनों के शरीर-सौन्दर्य का भेद भी प्रकट हो जाता है। एक तगडी भी है और कठोर भी है—तापी एसी ही है। दूसरी मगनयनी वलिष्ठ भी है, पर साथ ही कोमल प्रार रिनम्व भी। आगे शिकार के लिए वन में घूमती हुई मृगनयनी के और लावी के ग्रैंगो की प्रार भी झाकी लेखक ने करायी है।

“दानों ने अपने लहंगो को घुटनों के उपर समेट कर बसकर दृष्ट बाधा। दोनों की गोरी-गोरी जाँघें आधी उघड गयी। लाखी की पतली मुर्ती हुई सी थी और निम्नी की मासल पट्टो वाली जैसे बैठकें—मगन बाव किसी पहलवान की हो।”

किन्तु पंरो और जाधो से ही शरीर की वलिष्ठता नहीं विदित हो सकती, किन्तु कर ग्री की। उसके उरोजो की उपेक्षा नहीं की जा सकती, इसीलिए लेखक ने ऐसा स्थल प्रस्तुत किया है जहाँ उन्हें रेगने की आवश्यकता पडी है। मगला गौर पहाडो में ऐसे स्थल आ ही जाते हैं—अत यह अवतरण लेखक ने दिया —

“वे दोनों कही बैठ-बैठ कर और कही लेट-लेट कर रेंगने लगी। ऊँची छातियाँ पत्यरो और करवई के मोटे काँटो से टकरा-टकरा जा रही थी, परन्तु मानो उनमें पत्यरो और काँटो से भी लड जाने की दम हो।”

इम वर्णन में लेखक की एक सावधानी दृष्टव्य है। उसने ‘ऊँची छातियाँ’ शब्द का प्रयोग किया है, उरोज अथवा कुच’ जैसे शब्द नहीं लिखे। आर्य में छाती ही उपयुक्त शब्द होता है। उरोज और कुच श्रृंगार-रस से मलिन हो चुके हैं। किन्तु लेखक तो उम समय के उनके समस्त शरीर की अस्त-व्यस्त दशा का चित्र दे रहा है —

“करवई की टेढी-मेढी डाले सिर से बाधी हुई ओदनी में अटक-अटक जा रही थी। गोरी-सलोनी भुजाओं में काँटे खरोचे कर-कर रक्त की पतली लीके निकाल रहे थे, धूल और धूप उनको सुखाकर मरहम का सा काम कर रही थी। बिना तेल के लम्बे-काले केश कुन्तलो में आधी के एक-दो आँकों ने ही धूल और करवई के छोटे-छोटे सूखे पत्ते भर दिये।”

इस वर्णन से उनके शारीरिक सौंदर्य और पुष्टता का ही ज्ञान नहीं होता उनकी महिष्णुता और लगन का भी पता चलता है । उनके सौंदर्य और बल पर ग्रामीण तथा दरिद्रता-द्योतक भूपा के आवरण ने और भी रंग चढ़ा दिया है ।

ऐसे शरीरवाले व्यक्तित्व के शौर्य का प्रदर्शन अथवा अभिव्यक्ति भी अनाधारण ही है, एक ही तीर में अनेक सूअरों तथा शेरों को ममाप्त कर देती है । मृगनयनी के बल का तो ठिकाना ही नहीं, सूअर को पीठ पर लादकर जंगल से घर ले आयी । ये सब ऐसे शौर्य की बातें थीं जो पुरुषों के लिए भी दुर्लभ थीं, रित्रियों में तो इतने आश्चर्य ही माना जायगा । ऐसा ही माना भी गया । उनके सम्बन्ध में ममाचार गुनकर यह धारणा बनी कि अप्सरायें उनकी लुनाई के सामने कुछ नहीं । परिया उनकी भूवसूस्ती के सामने नाक रगटती है—पर लगालगाकर बात फँली । बटे घराने की हिंदू स्त्री तो घूँघट डालकर भीतर बैठना और कुसमय आने पर चिता में जलकर खाक हो जाना ही जानती है । ये दोनों अवश्य ही इन्द्र के आवाड़े में नीचे उतर आयी । तभी तो शेर, तेदुये, सुअर और अरने जैसे को बास के तीर में नीचे गिराती है । नटों को भी आश्चर्य होता है—और अब लाखी और निन्नी उनके समक्ष एक-एक सूअर को टांगे आ खड़ी होती है तो “पोटा आत-कित हुआ और अर्धेडिन भी कुछ डिंग गयी पिल्ली ने उनके रूप में साकार भीमता देखी ।”

यो तो शिकार के सभी वर्णनों में एक आकर्षण है पर राजा मानसिंह के समक्ष उस शौर्य की पूरी कड़ी परीक्षा हुई है । नाहर को एक ही बाण में मारना तो बड़ा काम था ही, पर उससे वे सकट में नहीं थीं, संकट का सामना तो अरने के बाण कर्ना पड़ा । यह सकट इसलिए और भी बढ़ गया कि तीर, बर्छा, छुरे सभी उम पर चलाये जा चुके थे, दन्हें साकर लडाय़ाता हुआ भी वह मृगनयनी और लागी को पीस देने की नामस्य रखता था । ऐसे अवसरों पर ही तत्पर-बुद्धि और शक्ति की बखार्य परीक्षा होती है—उपन्यासकार ने लिखा है—“निन्नी तो केवल एक उपाय सूझा । उसने उछलकर अपनी ओर बाने एक सींग को दोनों हाथों में पकड़कर अरने को प्रचंड वेग के साथ धक्का दिया । अरना मुड़ गया और घूमने में गिर गया । निन्नी भी उसके सींग को पकड़े हुए उस पर गिरी, परन्तु सभल गई ।”

मृगनयनी राजा मानसिंह को इसका स्पष्ट उत्तर देती है —

“और हमारे चलाये तीरो की सनसनाहट क्या आपकी भुजाओ को कम फडकन देगी” तो प्रश्न का स्वरूप यह हो गया कि स्त्रियो की सौन्दर्य—श्री की महलो मे अभिराम व्यजना ही अधिक प्राणप्रद और शक्तिदाता हो सकती है, या उनकी अपनी शूरवीरता भी उनके पतियो को कोई प्रेरणा दे सकती है । राजा मानसिंह का कलाप्रिय हृदय यद्यपि स्त्रियो को महलो मे ही, युद्ध मे विना प्रवृत्ता हुए, थके क्षणो में अपने पतिय का मनोरजन कर उन्हे मगवत करने के मत को ही मान्यता देता है, पर मृगनयनी के शब्द बहुत दृढता पूर्वक कहे गये है, और अन्तिम निर्णय की भाँति यह प्रकट करते है कि नही, यदि स्त्रिया युद्ध में प्रवृत्त हो तो उनके पतियो को विशेष प्रोत्साहन मिलेगा ।

इन दोनो के अतिरिक्त ग्राम—निवासी स्त्री—पुंष भी है, वे भी इस विषय मे अपना मत रखते है—लेखक ने बताया है कि मृगनयनी और लाखी के मन्वघ राई गाव की —

“स्त्रियाँ चाहती थी, दोनो कही टल जायँ तो अच्छा । सब सोचते थे, पागल हो गई है—बिल्कुल गोड भीलनी, नही तो क्या ऊची जाति की लटकियो में ऐमे कुलक्षण होते है ।”

स्त्रियो के सम्बन्ध मे ऐसी धारणायें अन्य पुरुषो की भी है, तभी तो वे मगनयनी और लाखी के शौर्य को आश्चर्य की बात समझते है ।

इम शौर्य के ही सम्बन्ध में एक बात हमें और दृष्टिगोचर होती है । मृगनयनी का यही शौर्य विवाहोपरान्त कला और उसकी प्रेरणाओ में परिणति पा लेता है पर मृगनयनी को शिष्या लाखी मे वह श्रवसरो पर यथार्थत प्रकट होता है, और अपनी उपयोगिता सिद्ध करता है । यह शौर्य मृगनयनी मे कर्तव्य की रीट बनता है, जिस पर कला की लता चढकर फलना-फलना चाहती है । यह शौर्य फलत कला का मेरुदण्ड है । जिस प्रकार अतिश्रम अलौकिक सौन्दर्य न अभिमति शौर्य-प्रतिभा विवाला ने मृगनयनी बनायी, उसी प्रकार इस उपन्यासकार ने अपने उपन्यास मृगनयनी मे शौर्य को कला—सौन्दर्य और अभिरामना से व्याप्त करके उपन्यास का ‘मृगनयनी’ नाम सार्थक कर दिया है ।

ऊपर हम लिये आये हैं कि यह उपन्यासकार कला को कला के ही लिए स्वीकार करने को कभी प्रस्तुत नहीं रहा, उसने शिव का समावेश आवश्यक माना है। इस उपन्यास में उपन्यासकार हमें उपन्यास-कला का ही नहीं, वास्तविक कलाओं का भी साक्षात्कार कराता है। वे कलाएँ हैं स्थापत्य, चित्र, संगीत तथा नृत्य कला।

पहले हमें यह देखना है कि कला की परिभाषा क्या की गयी है। यह वस्तुतः एक जटिल प्रश्न है, और कला की कोई पारिभाषिक परिभाषा इस उपन्यासकार ने नहीं की है, कला के रूप उसने खड़े करने की पूर्ण चेष्टा की है, उन रूपों को हृदयगम कराता हुआ वह केवल उपन्यास के अन्त में ही 'कला' की परिभाषा की ओर कुछ इंगित कर सका है—उसने परिभाषा-रूप इतना ही लिखा है कि—

“भावना कला है।” यह परिभाषा उसने कला और कर्तव्य का पार्यवय और सम्बन्ध दिखाने को लिये दी। उसका पूर्ण वाक्य यह है—‘संकल्प कर्तव्य है और भावना कला’ कर्तव्य और कला में समन्वय की स्थापना को निश्चय करते हुए भी उपन्यासकार इन दोनों के पारस्परिक विरोध से भी निरंतर आर्त्तांकित रहा है। उसने कला को भावना मानते हुए कुछ पहले और कहा है। यह उसने मृगनयनी के शब्दों में कहा है—“परन्तु महाराज, कला कर्तव्य को सजग किये रहे, भावना विवेक को सबल दिये रहे, -मनोबल और धारणा एक दूसरे का हाथ पकड़े रहें।” विरोध की आशंका से समन्वय ही नहीं सहयोग की प्रेरणा देते हुए उपन्यासकार ने कला को 'भावना' ही माना है। वस्तुतः कला को 'भावना' मानना, कला का केवल मानसिक पक्ष प्रस्तुत करना है। भावना तो मनुष्य के मनोजगत की वस्तु है, वह मनुष्य में बितनी ही बनी रहे, कला की उजा नहीं पा सकती। यह भावना जब व्यवस्त होती है तभी कला फही जा सकती है, तो क्या भावना की प्रत्येक अभिव्यक्ति ही कला है। उपन्यासकार ने एक अन्य स्थान पर मृगनयनी से एक व्याख्या प्रिलायी है, प्रसंग होली के उत्सव का है—

“निम्न भिन्न प्रकार के शीतल रूपों में शैतिक बोगला रहे थे। कुछ पक्षों पर नवार से। एक नवार हाथ में फूटे तून्वे पर फटे वात की डाँची

को खोसे हुए विजय की वीणा का स्वांग कर रहा था । दूसरा बैजू के गायन का ।”

इस दृश्य से मानसिंह को बहुत क्षोभ हुआ । उसने खीझ प्रकट करते हुए मृगनयनी से कहा, “इतना मतवाला ! मान-मन्दिर की विशालता और सुन्दरता का इनके मन पर कुछ भी प्रभाव नहीं पडा । नायक बैजू और आचार्य विजय की नकल उतारी इन अभागो ने !!! और वह भी किले के भीतर और तुम्हारे महल के निकट !!!!

ऐसा क्यों हुआ इसीकी व्याख्या करते हुए मृगनयनी ने बताया है -

‘इधर कलाओं की वृद्धि हुई है, उधर वाण-विद्या और युद्ध-विद्या का अभ्यास कम हो गया है । अपने सैनिक किसान घरों से आये हैं । हमारी कला उनके विवेक में नहीं बैठी, इसलिये अपनी जानी पहचानी को ले उठ और हमारी कला की दिल्लगी उठाने लगे । हम कलाओं को अधिक समय देंगे तो वे अवसर पाते ही अपनी वासनाओं पर उतर-उतर आयेंगे” ।

मृगनयनी का यह कथन बहुत सारगर्भित है । इससे कई प्रश्न खड़े होने हैं । एक तो यह कि क्या ‘कला’ की कोटिया होती है ? उपन्यासकार ने स्वीकार किया है ‘हां’ । वह भी इन्हीं उपरोक्त पक्तियों में । उसने दो कोटिया यहाँ स्वीकार की हैं—एक ‘हमारी कला’ यानी मृगनयनी, मानसिंह, विजय जगम, बैजू वावरा तथा कला की कला । यह समस्त वर्ग आधुनिक वर्ग-विभाजन में क्या नाम पायेगा । स्पष्ट है कि यह कला ‘सामन्तशाही’ कला कही जायगी । दूसरी कला है ‘सैनिको-किसानो’ की ‘अपनी जानी पहचानी’ । इस कला का क्या नाम वर्ग-विभेद से होगा ? ‘लोक-कला’ यह तो ऊपर से देखने पर ही भेद शीत होता है । वस्तुतः उपन्यासकार ‘सामन्तशाही तथा लोक कला’ के भेद को ‘कला’ की दृष्टि में स्वीकार नहीं करता । उसने मृगनयनी से ही उपरोक्त वक्तव्य में इसी की व्याख्या में जो अंतिम वाक्य कहलवाया है वह बताता है कि उनकी ‘अपनी जानी पहचानी’ वस्तु कला नहीं यानी भावना नहीं है, ‘वासना’ है । इस प्रकार मानवीय अभिव्यक्तियों की दो कोटिया मानसिक स्तर पर उमने दिखायी हैं—एक है भावना की अभिव्यक्ति यही कला है, दूसरी है ‘वासना’ की अभिव्यक्ति—इसे

उसने 'कला' का नाम नहीं दिया है। तब प्रश्न यह है कि 'भावना' और 'वासना' में क्या अन्तर है ? मृगनयनी के शब्दों से तो कुछ ऐसा झलकता है कि भावना को यदि अधिक समय दिया जायगा तो वह अवसर पाकर वही किन्हीं व्यक्तियों में 'वासना' उत्पन्न करेगी। इन वाक्यों में कला, कलाकार और पात्र का भेद स्वीकार किया गया है। कला अर्थात् भावना कलाकार के द्वारा प्रस्तुत होगी तो उसको ग्रहण करने वाले दो प्रकार के व्यक्ति होंगे—एक मृगनयनी मानसिंह की कोटि के, दूसरे मैनिक-विसान आदि। इस पात्रता-भेद का रहस्य क्या है ? लेखक ने इसका कहीं स्पष्ट उल्लेख नहीं किया किन्तु संकेत अवश्य दिये हैं—उन्होंने संगीत विद्यालय स्थापित करने की घोषणा की, क्योंकि उन्होंने अनुभव किया कि यह पात्र-भेद सरकार हीन होने के कारण हुआ है। वस्तुतः जो पात्रता का अन्तर हुआ है वह वर्ग भेद के कारण नहीं सरकारहीनता के कारण हुआ है। किन्तु प्रश्न यह है कि कला की उपासना में सरकारहीनता भी वासना पर क्यों उत्तर आयेंगे ? पात्रता-भेद और सरकारहीनता तो एक-दूसरे का पूरा कारण नहीं हो सकते—एक स्थान पर विजय जगम ने महाराज को यह चेतावनी दी है

“महाराज, धनुषों की प्रत्यञ्चा का निरीक्षण करिये, बाणों की नोकें टटोलिये, कहीं मोचरी तो नहीं पड़ गई है। वीणा के वाद्य की ध्वनि और आचार्य वंजनाथ की तानों की आई मैनिकों के कान में भी पड़ेगी फिर वे कल कूच करने की तैयारी न करके किसी न किसी वाजे को लेकर अपने राजा का घन्करण करेंगे।”

केवल मैनिकों और नस्कारहीनों पर ही कला का कोई अनिष्ट प्रभाव पड़ता है, ऐसा नहीं। एक दूसरे स्थान पर मृगनयनी स्वयं मानसिंह की 'दास' विषयक मन्त्रोक्ति का विश्लेषण करती है। भवन के निर्माण का ही प्रयोग है। भवन का शीघ्र निर्माण करा डालने के लिए मानसिंह रक्षक है। तभी वह कहता है —

‘चाहता हूँ तुम्हें की बला किसी तरह टले जाय तो बिना शिष्टाचार के भवन को बनवाकर पड़ा कर लूँ, बंजु के द्वारा संगीत में नया प्राण

फूक दूँ, चित्रकारी, माहियत इत्यादि को पूरी ऊँचाई पर पहुँचा दूँ।” और राजा इसके निमित्त सोना, चाँदी देकर दाम-नीति से भी तुर्कों की बला टालने को तय्यार है क्योंकि राजनीति के चारो अंगों में ‘दाम’ भी है—
तभी मृगनयनी कहती है —

“कलाओं की बहुत अधिक पूजा ने ही क्या आपके ध्यान को राजनीति के दाम वाले अंग पर अधिक जा बिठलाया है ? दण्ड की बात आप क्यों नहीं मोच रहे हैं ?”

इन प्रसंगों से यह निर्विवाद है कि लेखक “कला” की अति सेवा को हासिक प्रभाव डालने वाली मानता है, स्वयं कला सेवी पर भी उसका पभाव ठीक नहीं पड़ता, और साधारण अथवा सस्कारहीन जन पर भी शुभ पड़ना नहीं पड़ता। क्यों ऐसा होता है ? इसका कोई स्पष्ट कारण लेखक न नहीं बताता। कला-कव्य में समन्वय और सामजस्य स्थापित करने के लिए ही कला और कर्तव्य के मौलिक संघर्ष का भाव उसने स्वीकार कर लिया है। भावना और सकल्प अथवा विवेक के इस संघर्ष के माने यह है कि कभी भावना प्रबल होकर मनुष्य को विवेकहीन और कर्तव्य-विमूढ़ बना सकती है, कभी विवेक भावना को पगु कर सकता है। यह आशका समस्त उपन्यास में व्याप्त है। मानसिक क्षेत्र में इन दोनों की यह प्रतियोगी सत्ता भी उन्नत विचार का कारण हो सकती है। राजा मानसिंह में लक्ष्य में आनेवाली दुर्गमना का कारण यही है। किन्तु यही कारण सरकारहीनों के लिए नहीं। वहाँ भावना और वासना के सम्बन्धों पर विचार करना आवश्यक होगा। वस्तुतः ‘वामना’ का प्रयोग उपन्यासकार ने उस दार्शनिक अर्थ में नहीं किया जिसमें गीता आदि में हुआ है। वहाँ पर ‘वासना’ का अभिप्राय उस लटक से है जो विषयों के नाट हो जाने और इन्द्रियों के थियिल हो जाने पर भी बनी रहती है। लेखक ‘वामना’ को अमस्मृत ऐन्द्रिक लिप्सा अथवा लिप्तता ही मानता प्रतीत होता है। मनुष्य की अभिव्यक्तियों के दो रूप हो जाते हैं—एक अमस्मृत नितान्त प्राकृतिक, घोर ऐन्द्रिक। दूसरा मस्मृत। मनुष्य की प्रत्येक अभिव्यक्ति के ये दो रूप मिलते हैं। मस्मृत रूप ही कलाओं की

आधार-भूमि है, असंस्कृत रूप में कलाओ का बीज मात्र होता है। असंस्कृत रूप ही 'वामना' है। यही भव्य (Sublimale) परिमार्जित और संस्कृत होकर 'भावना' अथवा कला का रूप ग्रहण करती है।

संस्कार की भावना में सौन्दर्यान्वेषण तथा सौन्दर्योपलब्धि का उद्योग निरन्तर विद्यमान है। यह सौन्दर्य ही वासना के चाचल्य को स्थिरता देता है, यह सौन्दर्य ही उसे भव्यता प्रदान करता है। सौन्दर्य की भावना का स्रोत है 'प्रकृति'—मृगनयनी ने प्रकृति को देखा, उसमें प्रकृति के दृश्य के मनोरम नियम अंकित हुए, वे भवन-निर्माण की कला-कृतियों के लिए प्रेरणा बने। सौन्दर्य में महानता है और पवित्रता है। मान-मंदिर के निर्माण की कल्पना से पुलकित होकर मृगनयनी विचार कर रही है —

“मैं रहूंगी, उनमें एक कक्ष में लांबी रहूंगी, सुमनमोहिनी भी आया करेगी और छोटे भी कसा करेगी। कसने दो। मैं कान बहिरे कर लूंगी, अनमुनी करती रहूंगी, तब क्या करेगी वह? परन्तु उसकी आखें! और वह उपहास! अमह्य हो जाता है। महूगी। ऐसा सुन्दर मन्दिर बनेगा वह और हम सब उममं ओछे बनकर रहेंगे।”

कला की इस पावन और महत् प्रेरणा ने मृगनयनी में और भी पावनता भर दी तभी तो उसे अपनी पिछली भूल का स्मरण हो आया और अपमान की भावना का निरस्कार करते हुए भी उसने सुमनमोहिनी का वह आभूषण जो वह एक दिन उठा लायी थी और आले में फेंक कर भूल गयी थी, उसे नीटा दिया, मानसिंह के सावधान करने पर भी। कला की पावन प्रेरणा से आत्मा को जो बल मिलता है, वह किसी भी क्षुब्धता को कैसे रहने दे सकता है। वह आभूषण सम्बन्धी औपन्यायिक प्रकरी कला के इसी महत्व का प्रतिपादन करने के लिए उपन्यास में अवनीर्ण की गयी है, अन्यथा उसका कोई महत्व नहीं, कला और मानव-कल्याण के इसी भाव को मानसिंह ने भी व्यक्त किया है। मानसिंह विजय जगम से कह रहे हैं —

“आपही तो बतलाने रहने हैं कि जीवन को कल्याणमय और सुन्दर बनाने में ही मृत्यु भी शुभ बन सकती है, मैं जीवन के उसी भाव को पत्थरों में उतार देना चाहता हूँ।”

कला का यह कल्याणकारी स्वरूप आ कैसे पाता है । निश्चय ही तपस्या और लगन की इसके लिए आवश्यकता है । मानसिंह मृगनयनी को बता रहे हैं —

“कलाकार क भीतर पूरी उपासना, आस्था, श्रद्धा और भक्ति, योग के द्वारा जा पड़, तभी वह उस वरद् मुस्कान को टाकी हथौड़े के द्वारा पत्थर में उकसाकर पिरो सकता है ।”

यह कलाकार की योग्यता केवल शिल्प के लिए ही नहीं, प्रत्येक कला के लिए आवश्यक है । वस्तुतः जब तक तपस्या का अभाव रहता है कला की अभिव्यक्ति ‘सुन्दर’ की भावना को नहीं, सुन्दर की वासना को ही प्रकट कर सकती है ।

लेखक यह मानता है कि कला की इस अभिव्यक्ति का कलाकार की भावना के अभिप्रायो में सम्बन्ध हो जाता है, ये अभिप्राय उसे अपने क्षेत्र और परम्परा में मिलते हैं । इनमें विकास हो सकता है, नवीन प्रादुर्भाव भी हो सकते हैं, पर उनपर साम्प्रदायिक सकोच का लाञ्छन नहीं लगाया जा सकता—माडू की मस्जिद के निर्माण के समय काजी ने आकर गयामुद्दीन से यह शिकायत की कि “जहा-पनाह, कारीगरों ने मस्जिद के सदर दरवाजे पर वाजू के लिये जो पत्थर तैयार किये हैं उनमें बेलवूटी, पत्तियों और फूलों की पच्चीकारी के साथ चिड़िया और बन्दरों की मूरतें नक्श करदी है । गुबजों की खिडकिया बड़ेरीदार बनायी हैं, जिसमें हिंदुओं के मन्दिरों जैसे बन्दरवार रख दिये हैं । जालिया, झरोके उनके ऊपर के कगूरे मन्दिरों के जैसे रच डाले हैं । कगूरो को साधने के लिये मोर और घोड़ों के सिर वाले पत्थर बनाये हैं ।”

इस पर मुल्तान ने कहा —

“कारीगरों ने जो कुछ पुराने जमानों से कारीगरी के रिवाज में सीखा है, उमी को पेश कर रहे हैं ।”—आगे —

“अपने मन के मलानेपन के तकाजे से कैसे लड़ जायें वे गरीब ?” आदि

कला और उसके मादर्य से मानसिंह ही नहीं, गयामुद्दीन और बघर्रा भी अभिभूत होने हैं । बघर्रा ने मन में कहा है—“पहाड़ों, पेड़ों, फूल-पत्तियों, कोयल की कूकी और परियों की लोच-लचको को जैसे एक साथ इन मन्दिरों के बनाव

सिगार में टाकी और हथौड़े से मचल-मचल कर उतार दिया है। मैं तो देखकर दग-सा खड़ा रह गया था और वृत्त भी वे-पनाह खूबसूरती के। चाहता था उन वृत्तों को वैसे ही निगलकर पेट के किसी कोने में रक्खे रहूँ।”

इससे सिद्ध है कि कला का प्रभाव तो असाप्रदायिक और उदार है। उसमें शैली भेद कारीगरों के क्षेत्र और परम्परा के कारण होता है। इस शैली भेद का उल्लेख केवल मस्जिद-मंदिर के प्रश्न को लेकर भारत और ईरान के भेद से ही नहीं हुआ, भारत में भी शैली-भेद का स्पष्ट मकौत है। यह सकेत हमें मान-मंदिर के ऊपरीखंड के स्वरूप-निर्माण के विषय में होने वाली बहस में मिलता है। आचार्य जगम का सुझाव है कि तैलग-शैली में बनवाया जाय। वे उसकी विस्तृत व्याख्या भी करते हैं।

इन शैलियों के अभिप्रायो का क्षेत्र से ही सबंध नहीं उस भावना से भी है जिममें कला के महत् को कलाकार किसी गायक का रूप द्रैकर उत्कीर्ण करता है। भावना के लिए उचित प्रतीको (Symbols) की परिकल्पना भी करता है। इन भावनाओं के कारण ही कोई कला में 'शिव' को उतार रहा है तो कोई विष्णु को। जब इन दो भावनाओं वाले मिलकर रचना करेंगे तो कला का मिश्र रूप प्रस्तुत होगा। ग्वालियर के तैलग-मंदिर में यह मिश्रण दिखायी पड़ता है। चर्माजी की कला का सम्मान विष्णु की ओर होते हुए भी वे उसकी पूंछभूमि में 'शिव' का भाव भी चाहते हैं, इसीलिए 'विशालता' का संयोजन भी उन्होंने कला में कराया है।

उपन्यास के अध्ययन से यह स्पष्ट विदित होता है कि यो तो उपन्यासकार ने संगीत, नृत्य, चित्र, मूर्ति आदि सभी कलाओं का अच्छा वर्णन किया है, फिर भी स्थापत्य और मूर्ति-शिल्प की ओर उसका विशेष आकर्षण है। वह संगीत को भी पन्थरो में डाल देने के लिए आरंभ में ही व्यग्र है, और हमें यह भी विदित हो जाता है कि वह इसमें सफल भी हो गया है। यह सूचना हमें वैजू वावरे के एक प्रसंग में ही मिलती है। वैजू किसी नयी तर्ज के अनुसंधान में थे। यत्न किया कई बार विफल हुए तब—

‘बीणा को एक तरफ रखकर झरोखे से मान-मंदिर की एक ओर को देखने लगा। कगूरो के नीचे पत्थरो में खनी हुई बन्दन चारों की उमेठी और

मुरकी हुई वेलो के बीच में चौकोर झिझरिया और सूड़ उठाये हुए हाथी पर रिपटी हुई रविरश्मियो पर आख जम गई । एकाध क्षण पीछे पत्यरो की जालियों में बने पुष्पो और हसो पर जा अटकी ।”

“अरे ! यह मंदिर भी टोडी की इसी तान को ले रहा है । वीणा पर तान और गमक अब यो निकल आवेगी ।” वह उल्लास के साथ बोला ।

स्थापत्य तथा मूर्ति-शिल्पा का वर्णन उन्होने बड़े मनोयोग से किया है, चित्र तथा नृत्य को उन्होंने केवल मृगनयनी के साथ ही दिखाया है । चित्र-कला के वर्णन में उपन्यासकार कोई विशेषता नहीं ला सका है। कला और वतंव्य के द्वन्द को ही उसके द्वारा दिखाने की चेष्टा की गयी है, कला का सौष्ठव दिखाने की ओर उसका ध्यान नहीं, पर नृत्यके वर्णन में स्थापत्य और मूर्ति-शिल्पकी भांति ही उपन्यासकार की लेखनी ने विस्तार देकर विरहदाताने की चेष्टा नहीं की, वरन कला के मर्म को भी प्रकट करने का प्रयास किया है । मृगनयनी के ताडव नृत्य द्वारा भावोके उत्कर्ष और उत्थानकी सभावना भी दिखायी गयी है, और मृगवता तथा सौन्दर्य के गौरव का भी उल्लेख हुआ है ।

उपन्यासकार ने शौर्य और कला को एक सूत्र में गूथ कर उपन्यास में रुमानी वातावरण पैदा करने में और भी सफलता प्राप्त की है । इस विधि से उसने मानसिक भोजन भी दिया है ।

कला और शौर्य के इस समन्वय के साथ कर्तव्य और कला का सघर्ष दिखाया है, जिसपर हम कुछ ऊपर विचार कर चुके हैं । इस युग में राजा के लिये कर्तव्य था 'युद्ध'-अतः कर्तव्य और कला का द्वन्द 'युद्ध' और 'कला' का द्वन्द है । उसमें 'ममता' रखने का सुझाव देते हुए भी, उपन्यासकार का मन शस्त्र अथवा युद्ध की ओर विशेष झुक गया है, शस्त्र अथवा कला की ओर उसका भाव गौण होता दिखायी पड़ता है ।

कला की टननी प्रतिष्ठा करते हुए, कला को पावन भावो का उद्रेक करने वाली सिद्ध करने हुए, कला की कर्तव्य-प्रेरक शक्ति को भी सिद्ध करते हुए, उसमें होने वाली हानि और कर्तव्य शिथिलता की आशंका भी जहाँ, उसने पद पद पर दिखायी है, वहाँ एक क्षेत्रमें कलाकी असमर्थता भी प्रकट की है, असमर्थता ही

नहीं उसकी व्ययंता भी दिखायी है। यह प्रसंग मृगनयनी के एक चिंतन में उपस्थित हुआ है।

“मृगनयनी ने सोचा, इस नये मुन्दर मंदिर को भी यदि किसी दिन किसी ने आकर फोड़ दिया तो क्या फिर एक और नया मंदिर बनाया जावेगा ? कब तक यह क्रम जारी रहेगा ? इसके भक्तों की बाहों में जब तक दल नहीं आया तब तक यही क्रम रहेगा। किसान जब तक प्रवल नहीं हुए तब तक बराबर यही होता रहना है। किसान कैसे प्रवल बनें ? कलाओं की शिक्षा से ? ऊँह ! उगसे इनकी बाहों को कितना बल मिलेगा ? पेट भर खाने को मिले, दूध, मट्टा घी, कपड़े और कुछ इनके पास बचता भी रहे। तब कलायें इनके बाहुबल को स्थिरता दे सकेंगी ? यह सब कैसे हो ? राजा मेना को पृष्ठ करले तो इस काम को करने के लिये कहूँगी।”

इन विचारों से स्पष्ट है कि कला न तो पेट भर भोजन दिला सकती है, न बाहुबल बढ़ा सकती है, न देश की रक्षा कर सकती है, वह केवल प्रेरणा और पवित्रता प्रदान कर सकती है। जीवन के कल्याण का संदेश भी समवतः कला में है यह कल्याण उतना भांतिक पक्ष से सवध नहीं रखता जितना आध्यात्मिकता से प्रेरणा और भावना का सवध कर्तव्य और मानव की महत्ता से अवश्य है।

अध्याय ७

बर्माजी की उपन्यास-कला के प्रतिबन्ध-

बर्माजी के इस द्वितीय चरण में उपन्यासों से उनकी कला की कुछ सीमायें दृष्टिगत होती हैं। उपन्यास-लेखन की साधारणतः दो मुख्य प्रणालियाँ मानी जा सकती हैं। एक प्रणाली पाश्चात्य के अनुकरण में समृद्ध हुई है। उपन्यास वस्तुतः पूरी तरह पश्चिम की देन है। यह नया रूप पश्चिम साहित्य से ही लिया गया है, अतः उस साहित्य में व्याप्त अन्तर्भावना यदि हमारे उपन्यासों में भी विद्यमान मिले तो आश्चर्य नहीं। पाश्चात्य उपन्यासों का मूल तत्त्व 'संघर्ष' है। दो पक्ष उपन्यास में स्पष्ट हो जाते हैं, किसी वस्तु के लिए परस्पर प्रवृत्त होते हैं। वहुधा इस संघर्ष का मूल प्रेम होता है। पाश्चात्य संघर्ष-संस्कृति में प्रेम का स्वरूप भारतीय स्वरूप से सर्वथा भिन्न है। वहाँ प्रेम के लिए प्रतिद्वन्द्विता हो सकती है, तभी संघर्ष भी। इसीलिए पाश्चात्य कला में इस संघर्ष को महत्त्व दिया गया है।

दूसरी प्रणाली भारत में ही विकसित हुई माननी होगी। वह भारतीय नाटकीयशैली के आधार पर खड़ी होती विदित हो रही है। भारतीय नाटकों का सिद्धान्त संघर्ष नहीं 'विकास' है। विकास में भारतीय शास्त्रियों ने वृक्ष के विकास का रूप सामने रखा है। 'बीज वपन' से, 'फलागम' तक उनके शास्त्रों में मिलता है। इन विकास के भारतीय परंपरा में भी कई रूप हो गये हैं।

एक शकुन्तला के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। इसमें प्रेम ही मुख्य-मूत्र है। दो पक्ष मिलने हैं—उनका वियोग होता है। वियोग बड़ा दीर्घ हो जाता है, उसमें एक प्रेमी की कठोरता की अति हो जाती है, उसे जब किसी घटनावश स्मरण होता है, तब वह विवश है और अनायास ही अपने प्रिय को पा लेता है।

दूसरा मुद्रागक्षम के द्वारा प्रस्तुत किया गया है—

इसमें मूल बीज और फल वाली वस्तु सघर्ष के मध्य में से विकसित होती है।

तीसरी परिपाटी हिन्दी प्रेमगाथाओं की है।

इसमें वस्तु की उपलब्धि पर एक भाग समाप्त होता प्रतीत होता है। मरे में वस्तु उपभोग अथवा वस्तु संरक्षण का स्वरूप चित्रित किया जाता है। अन्य कथा-वस्तु में फल नहीं होता। फल उसके द्वारा अभिव्यक्त अथवा ध्वनित किसी अभिप्राय में होता है।

दर्माजी की मृगनयनी की कला का पहला प्रतिबन्ध यही 'द्विवास' का नियम है, यह विकास भी उस तीसरी कोटि का जो हिन्दी की अपनी शैली कही जा सकती है। इसमें 'कथा-वस्तु' तो अपने रूप में, कहानी के ढंग पर चलती रहती है, पर अभिप्राय बीज से फल की स्थिति तक इसी में होकर पहुँचता है। कथावस्तु की शिथिलता को अभिप्राय का आकर्षण और अभिप्राय की शिथिलता को कथावस्तु का आकर्षण संभाले रहते हैं, जिससे उपन्यास ढीला नहीं हो पाता। ऐसे उपन्यासों में 'चरम' (क्लाइमैक्स) नहीं होता। बहुधा ये 'जीवनी' के जैसे रूप ग्रहण कर लेते हैं। इसी कारण 'मृगनयनी' मृगनयनी ही जीवनी ही विदित होती है। किन्तु जीवन की कथावस्तु में जो अभिप्राय है 'कला के शुद्ध स्वरूप की उपलब्धि' विकास उसी का दृष्टिगत होता है। अथापत्य नृत्य तथा चित्र के प्रतीक में उसी की पूर्णता का भर्म प्रकट किया गया है। इस कला को पूर्ण बतयाण और मान्यता तब प्राप्त होती है जब मृगनयनी न्याय और सत्य के लिए, कर्तव्य पक्ष के लिए अपने अथवा अपने पुत्रों के स्वार्थों का भी प्रसन्नता पूर्वक साहस से त्याग कर देती है यही कला का फलागम और नियताप्ति है, यही अभिप्राय का चरम, उपन्यास का चरम है। प्रकृति की पवित्रता और सौन्दर्यशीलता मृगनयनी में व्याप्त होती है। राजकी भाँति वह विविध प्रेरणाओं के रूप में व्यक्त होती है, कल्प और पावनता में सघर्ष है, प्रकट नहीं, अन्तर्ध्यापित कला की शक्ति कल्प पर धीरे धीरे विजयिनी होती है। नुमन मोहिनी के अभूषण को लँटाने का साहस उसी कला ही विजय का प्रथम संकेत है। उसके अनन्तर कला का मौलिक स्वरूप

उद्भासित होता चला जाता है, कला का कर्तव्य से कुछ सघर्ष फिर भी ध्वनित होता रहता है किन्तु कला कर्तव्य के साथ इतना तादात्म्य प्राप्त कर लेती है कि अभिन्न हो जाती है तभी वह चरम उपलब्धि होता है जिसमें त्याग ही कलात्मक हो गया है।

इस विकास में मानसिंह द्वारा मृगनयनी की उपलब्धि, अथवा मृगनयन द्वारा मानसिंह की उपलब्धि केवल अभिप्राय की फलोपलब्धि का एक साधन है यह बात दृष्टव्य है कि जहाँ तक मानसिंह और मृगनयनी का सबंध है, उपलब्धि मानसिंह को नहीं हुई 'मृगनयनी' को ही हुई है— दो कारणों से। मानसिंह सामर्थ्यवान है, उसके यहाँ सात रानियाँ हैं, आठवी का अर्थ भी उतनाही साधारण होता। उधर मृगनयनी के लिए मानसिंह वस्तुतः एक उपलब्धि है (achievement) मानसिंह में 'मृगनयनी' को प्राप्त करने के लिए कोई उद्योग नहीं दिखायी देता। मृगनयनी में वह उद्योग निरंतर स्पष्ट है। भारतीय प्रथा से जब राजा रानी प्राप्त करना चाहता है, तो उद्योग करके कोई परीक्षा देकर उसे प्राप्त करता है, धनुष तोड़े, या मछलीवेधे आदि। यहाँ परीक्षा मृगनयनी को देने पड़ी है, राजा को नहीं।

दूसरा कारण मृगनयनी ने मानसिंह को उपलब्ध किया है, तभी उसने उसे अपनी शर्तों से वाधा है। उपलब्ध करने वाला ही अपनी उपलब्धि को अपनी शर्त के अनुसार स्वरूप दे सकता है।

इस दृष्टि से इस उपन्यासकार का एक बंधन तो भारतीय विकास का है, और इसी से सलग्न दूसरा, 'अभिप्राय' का है। फलतः यह उपन्यास न तो घटनात्मक है और न चारित्रिक अथवा मनोवैज्ञानिक है, यह आभिप्रायिक (Novel of purpose) है।

उपन्यासकार ने उपन्यास के द्वारा अपनी भारतीय धारणाओं को ही यह महत्त्व प्रदान करने तथा उन्हीं की प्रतिष्ठा करने का उद्योग किया है। यह धारणा सबसे अधिक उपन्यासकार के प्रेम-सवधी दृष्टिकोण से स्पष्ट होगी। उपन्यास रूमानी (रोमांटिक) है, रूमानी में घटनाओं के वैलक्षण्य के साथ प्रेम की तीव्र ऊष्मा होती है, और उसमें कुछ अनगढ़ता (रफ़नेस) होती है। प्रेम को उपन्यासकार ने चित्रित किया है, पर यह प्रेम भारतीय प्रेम है। भारतीय प्रेम युवक-युवतियों की चंचल-झीड़ा नहीं होती। उसका मूलतत्त्व आध्यात्मिक

होता है । प्रेम इतनी पावन वस्तु है कि न तो उसका कही नाम लिया जा सकता है, और न उसका किसी दूसरे अस्पर्श से स्पर्श हो सकता है, क्योंकि वह तो किसी विधि-विधान से मुनिश्चित होता है । ऐसे प्रेम में न तो प्रतियोगिता और प्रतिद्वन्द्विता आकर अडती है, और न कही प्रेम का त्रिकोण ही बनता है । प्रेम में केवल दो विन्दु होते हैं, वे एक मीठी रेखा बनाते हैं और उसे बनाते ही चले जाते हैं, मानसिंह-भृगनयनी, अटल-लाखी के प्रेम का ऐसा ही स्वरूप है । अटल और लाखी के प्रेममें एक तीसरा विन्दु पिल्ली के रूप में अवश्य दिखलायी पड़ता है, पर वह पिल्ली कभी गभीर स्थान नहीं प्राप्त कर पाती, उसके प्रेम की कृत्रिम भूमिका से तो लेखक ही पाठक को परिचित करा देता है, अटल और लाखी भी उसे कोई महत्त्व नहीं देते, लाखी में कुछ गभीरता आती है, वह गभीरता पिल्ली के पड़यत्र को विफल करने में साधन के रूप में काम में आकर बातों में ही उड़ जाती है । पिल्ली के प्रेम की जो कृत्रिम भूमिका पाठक को विदित हो जाती है, उसके कारण यह नहीं प्रतीत हो पाता कि पिल्ली के प्रेम की गहराई कितनी है । ऐसे आभास मिलते अवश्य हैं जिससे पिल्ली का प्रेम अटल के प्रति गहरा और सच्चा होता जाता है और वह 'लाखी' को गयास के हवाले कर अपने मार्ग का काटा दूर कर देना चाहती है । किन्तु इसके विषय में निश्चयात्मक रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता, और ऐसे चित्रण में उपन्यासकार की कला की प्रशंसा ही करनी पड़ती है । इस प्रकार उपन्यासकार ने अटल और लाखी के प्रेम को भी दो विन्दुओं की रेखा के रूप में ही प्रस्तुत किया है, तीसरा विन्दु समानान्तर दौड़ने की चेष्टा में ही मिट जाता है । अतः इसमें न तो प्रेम के लिए कोई वास्तविक सघर्ष ही मिलता है, न प्रेम का त्रिकोण ही ।

इस भारतीय भावधारा की परंपरा के प्रेम के चित्रण में एक दूसरी सीमा इतिहास ने भी दी है । उपन्यासकार इन दूसरे चरण के उपन्यासों में इतिहास के प्रति बहुत नाबधान और ईमानदार रहा है । उन्होंने यह चेष्टा की है कि इतिहास का उल्लंघन किये बिना ही उपन्यास लिखा जाय । यह एक बहुत बड़ा वधन है, और यह अत्यन्त प्रसंगीय है कि लेखक ने इतिहास की सीमाओं को सुनिश्चित करने हुए भी उपन्यास की औपन्यासिक कला में थिथिल नहीं होने दिया ।

मिट्टी का तकाजा भी लेखक के साथ एक प्रतिबंध ही मानना होगा मृगनयनी अटल और लाखी भूमि-पुत्र और पृथिवी-पुत्र है। पृथिवी-पुत्र और रा पुत्र की मस्कृतिओं के सामंजस्य की समस्या इसी कारण खड़ी हुई है। मृगनय की गले की चादी की हसुली, साक नदी को ग्वालियर लाने की चेष्ट ग्वालियर के स्थापत्य में ग्रामीण प्रकृति के अभिप्रायो का उत्कीर्ण होना ही नहीं कला और कर्तव्य के संघर्ष में भी ग्रामीण उदाहरणों और घटनाओं प्रेरणा मिलना भी उसी मिट्टी के तकाजे के फल है। भूमि-पुत्रों की सीमायें उस साथ सदा विद्यमान हैं, यही उपन्यासकार की भी सीमायें बन गयी हैं।

भारतीय समाज की कुछ विशेष समस्यायें भी हमें उपन्यासकार विवशतायें और सीमायें हैं, वे प्रायः उसके उपमाओं में, अथवा बहु प्रकट हो जाती हैं। ये विवशतायें समाज की ही विवशतायें हैं। इनमें मुख्य है जाति-वधन की अवहेलना। उपन्यासकार जाति-वधन को समाज लिए अब विशेष उपयोगी नहीं मानता—तभी उसने मानसिंह में वोधन समक्ष ये शब्द कहलाये हैं—

“शास्त्री, सोचो, इस प्रकार का कहा वर्णाश्रम हिन्दुओं कितनी रक्षा कर सका है। रक्षा के लिये ढाल और तलवार दो अनिवार्य रूप से आवश्यक हैं। जातपात ढाल का काम तो कर सकी और कर रही है। परन्तु तलवार का काम तो हाल के युग का उ कर पाया है और न कमी कर पावेगी।”

मानसिंह और मृगनयनी का सम्बन्ध भी ‘वर्ण’ का उल्लंघन करके और अटल तथा लाखी का भी। अटल—लाखी के प्रेम की कसौटी ही वर्ण-धर्म बना है। यो तो वृथा-विधान के समस्त पात्रों में सम्बन्ध प्रायः ऐसा ही स्वरूप है। मानसिंह और मृगनयनी का विवाह भी विरुद्ध हुआ है वोधन शास्त्री ने मानसिंह और मृगनयनी का विवाह चाव में करवाया है किन्तु लाखी और अटल के विवाह सम्बन्ध आपत्ति की है —

“मेरा राज्य को छोड़कर परदेश चला जा सकता है, परन्तु वर्णाश्रम को लान नहीं मार सकता।” किन्तु राजा के साथ वर्णाश्रम धर्म के वि

जाकर बोधन शास्त्री ने क्यो मृगनयनी का विवाह कराया, इस सवध मे शास्त्री जी ने स्पष्टीकरण करते हुंए बताया है कि -

“वह राजा है । राजा किसी देवता का अवतार होता है, वह कर सकता है । उसको सब मुहाता है । तुम लोग राजा नहीं हो । तुम्हारे लिये मानाई है ।”

एक और तो लाखी-अटल के इस वर्ण-विरुद्ध विवाह ने कुछ रोमास उत्पन्न की है, दूसरी और जाति-वहिष्कार के भय ने उन दोनों को राई छोडकर नटो के साथ मगरौनी और नरवर जाना पडा है, जाति-वहिष्वार और जाति-विरुद्ध-सवध के प्रति समाज की असहिष्णुता का भय नटो के हाथ में लाखी-अटल के विरुद्ध एक असज का काम भी देता रहा है । इस प्रकार इस सामाजिक समस्या के आधार पर ही लाखी-अटल वा वृत्त खडा होता है, और प्रगति करता है ।

दूसरी और इमी प्रश्न को लेकर बोधन को ग्वालियर राज्य छोडकर जाना पडा है, और अंत में मिकदर के मौलवियों मे शास्त्रार्थ करके प्राण गँवाने पडे है ।

इमी सामाजिक समस्या के बधन के साथ ही लेखक के साथ धर्म के दृष्टिकोण ने भी कुछ बधन प्रस्तुत किए हैं । लेखक स्पष्टतः हिंदू धर्म की ओर झुका-हुआ है । हिन्दू धर्म की तुलना में मुसलमान धर्म के मर्म में कुछ कमिया दिखायी गयी हैं, और उनके लिये अवसर लाये गये हैं । गयासुद्दीन, नासिरुद्दीन, बघर्रा और गिलन्दर चार-चार मुसलमान शासकों का समावेश 'मानसिंह-मृगनयनी' के प्रयत्न ही महत्ता निद्ध करने के लिये पृष्ठभूमि अथवा कमीटी के रूप में उचित माना जा सकता है, किन्तु गयासुद्दीन के प्रयोग में निम्नलिखित अवतरण विचारणीय है -

“जहनुम में जायें गुल्ले मौलवी । मेरा बस चले तो सारे के सारे फिरके को हिन्दुओ के बँकुठ में पहुँचा दूँ, जहा करते रहें वहम कयामत तक परियो और फगिनो से” (गयासुद्दीन)

“यहा कोई मुसल्ला मौलवी तो बैठा नहीं जो तुम कालिदान को नाफिर रहो । बाह ! क्या शायर था ! पावर नहीं शायरो का जीहर था । दुनिया के किसी भी पदों पर ऐना पावर नहीं हुआ ।”

ऐसे ही प्रसंग में एक प्रधान काजी जी को लेखक ने गयासुद्दीन के समक्ष रात में बुलवा ही तो लिया है, और काजी महोदय भी मसजिद बनाने वाले हिन्दुओं की शिकायत लेकर आये हैं। यह सारा प्रसंग ही लेखक की उक्त विवशता के कारण अवतीर्ण हुआ है, इस प्रसंग में निम्न अंश विशेष दृष्टव्य है।

“जहापनाह, कारीगरों ने मसजिद के सदर दरवाजे पर बाजू के लिये जो पत्थर तैयार किये हैं उनमें बेल, बूटो, पत्तियों और फूलों की पच्चीकारी के साथ चिड़ियों और बन्दरों की मूर्ति नकश कर दी है। मना करने पर भी नहीं माने कल बड़े सवरे वे इन पत्थरों को सजाकर ऊपर की मजिल रचा देंगे। फिर मसजिद के इस हिस्से को तुड़वाना पड़ेगा जो बहुत बुरी बात होगी।”

“और कुछ।”

“और खुदावन्द यह है कि इन लोगोंने बिना पूछे ताछे मीनार की गुम्बजों की खिडकिया कमानदार न बनाकर, जो ईराक का नमूना है बड़ेरीदार बनाई है। जिसमें हिन्दुओं के मन्दिरों जैसे बन्दरवार रख दिये हैं।

“और भी कुछ।”

“हा जहापनाह सदर दरवाजे की गीख के लिये जालिया झरोखे उनके ऊपर के कगूरे मन्दिरों के जैसे रच डाले हैं। कगूरो के साधने के लिये भोर और घोटों के सिर वाले पत्थर बनाये हैं। उन्होंने इस सबको सजो डालने के लिये कल का दिन रखा है। यह सब तुगल की सादगी और नकशे नमूने के खिलाफ है। मसजिद के देखने वाले तुन्दी और बुलन्दी की जगह इस सिंगार और सजावट को देखकर गलत फहमी में पड़ जायगे कि यह मसजिद है या मन्दिर।”

“उसमें बूते न हो तो भी।”

“बिला शक जहापनाह।”

“किसने कहा?”

“मुल्ना और मौलवी फतवा दे रहे हैं।”

“अब तक कहाँ मो रहे थे ये। बहुत सा हिस्सा तो मसजिद का बन भी गया है।”

“उसमें कोई ऐसा बड़ा नुकस नहीं है।”

“मुल्ला और मौलवियों के वाप ने भी कभी इमारतें बनवाई थी हिन्दुस्तान में ?”

“जहापनाह”

“आप लोगों का ऐतराज चिड़ियों, बन्दरो, घोड़ो और मोरो की तस्वीर से ज्यादा तान्लुक रखता है। है न ऐसा ?”

“जहापनाह ने ठीक फरमाया।”

“कारोगरो ने जो कुछ पुराने जमानो से कारीगरी के रिवाज से सीखा है उमी को तो पेश कर रहे है।”

“मगर जहापनाह यह रिवाज गलत है, कुफ्रमे सना हुआ। जान-बूझ कर कारीगर शरारत कर रहे हैं। मना करने पर भी नहीं माने।”

“अपने मनके सलौनेपन के तकाजे से कैसे लड जायं वे गरीब? आप समझे ?”

“बन्दा क्या अर्ज करे जहापनाह। मौलवी इसके खिलाफ फतवा देने वाले है।”

“कारोगरो की फितरत में कुछ मसलहत भी दिखलाई पड रही है।”

काजी प्रश्नसूचक दृष्टि करके रह गया।

गयान ने सरूर के लहजे में बतलाया, “मोर खूबसूरत चिड़िया है सो आप लोगों में मे मोर कोई भी नहीं, उसको देखते ही आप लोगो को अपनी कमी उम-उम लगी। घोड़े का सिर्फं सिर दिखलाया गया है, इसीलिये आपको याद आनी रहेगी कि आप आघे घोड़े हैं और आघे कुछ और। बन्दर की तस्वीर पेश करने मे मनलहत की हद कर दी उन कारीगरो ने। आप सब असल में बन्दर हैं, बिल्कुल बन्दर। खिलाओ तो चपड़ चू करें और न खिलाओ तो भी वही करें, न भले को ठिकाने से रहने दें और न बुरे को। और...।”

इसी के साथ बघर्रा के विसंवादी वर्णन में भी लेखक ने ये मद्द उस अद्भुत पुरुष के ही मुह में रख दिये हैं।

“उन मन्दिरों को मैंने भी देखा था, वुतो को भी । कुछ भी हो मन्दि खूबसूरत । वुतो को तोड़ डालते, काफी था । पत्थर को जान देने के फन में हि ने जिस कमाल को हासिल किया है, ताज्जुब होता है। हमारे मुसलमान तो कारीगीरी नहीं कर सकते । उस कारीगरी को जबान में ही अदा नहीं कर स वैसा करतब कर दिखाना तो बहुत दूर की बात है ।”

दरवारी सिर झुकाये हुए चुप रहे । बघर्रा ने मन में कहा, “पहाड़ों, फूल, पत्तियों, कोयल की कूको और परियों की लोच लचको को जैसे एक इन मन्दिरों के बनाव सिंगार में टाँकी और हथोड़े से मचल मचल कर दिया हो । मैं तो देखकर ठगा सा खड़ा रह गया था । और वुत भी बेपनाह गुर्नी के । चाहता था उन वुतो को वैसे ही निगल कर पेट के किसी के रकस रह । अरे यह तो कुफ्र है । लेकिन कुफ्र अगर दिल को चैन दे तो क्या ब तोत्रा ! तावा ! खुदा खैर करे ।”

कवल यही नहीं कि बघर्रा ने मुसलमानी विश्वासों के विरुद्ध १ हादिक अभिमत ही प्रकट किया हो, उसने इस बहाने उनकी नैसर्गिक कमी की भी मकन किया है । आगे उसने कुछ और भी कला के ही बहाने कहा है —

“बघर्रा ने मुलायम स्वर में कहा— फिर भी जान पडा जैसे कई फटे एक साथ बज पडे हो— ‘कोई बात नहीं । मुझको इन दिनों काची या विजय में दिलचस्पी नहीं है । माडू में बहुत से हिन्दू कारीगर हैं । मुसलमान हो वे तैयार नहीं । जवरदस्ती उनके साथ की नहीं जा सकती । माडू की फे नतीजे में उनको यहा पकट लाऊ और मजहब बदलने के लिये न का वे अहमदावाद को और भी मजा देंगे । मुल्लो और काजियो ने मेरे ख्याल की कर दी है, इसलिये कोई भी दिक्कत नहीं। जजिये की शकल में उनकी म में से थोडा सा कर लिया जाया करेगा ।”

कला के प्रश्न को लेकर इस प्रकार मुल्ला और मौलवी उभरे हैं, और केवल कला के बहाने ही राजनीतिक कारणोंसे भी इनकी भर्त्सना करायी ग

ने तीनों अध्याय में फिर गयाम को उत्तेजित होकर हम मूत्लो के में यह कहते सुनते हैं —

“गधा है । वेवकूफ है ॥ नालायक है ॥ जाहिल है वह मुल्ला ॥ ॥
मुल्ला नहीं कठमुल्ला है । निकाल दो उसको छावनी में से । माइ से भी कर दो
उसका काला मुह । सल्लतनतो की वरवादी की जड में ये मुल्ले ही तो रहे हैं ॥”

उधर गयास के पुत्र नसीर को भी मुल्लो से परेशान दिखाया गया है -

“माई ख्वाजा, इन मौलवियों के मारे तो वेहद परेशान हो गया हू ॥”

ये मुरने और मौलवी बहुत असर रखते थे, तभी ख्वाजा मटरू ने नसीर
को मलाह दो कि- “जो कोई भी हिन्दुस्तान में सल्लतनत कायम करना चाहे
या काम रचना चाहे तो उसको मुल्लो की दुआ अपने साथ रखनी होगी ॥”

इस प्रकार कुछ लोगों के मुख में ही ऐसे कथन लेखक ने नहीं कराये स्वयं
भी रियति का विश्लेषण करते हुये उसने लिखा -

“मुल्ले-मौलवियों ने इस्लाम को जैसा और जितना समझा था, उसके
अनुसार वे अपने इन चेने-चाटो को जगाया, उकसाया और भडकाया करते थे ।
मुन्नान न मुनना तो सरदारों को, सरदार न सुनते तो सिपाहियों को ये, मुल्ले-
मौलवी, धर्मयुद्ध-जिहाद के लिये भडकाया करते, पट्टयत्रों में भाग लेते और जब तक
कुड़क न गूजरते तबतक दम न मारते ॥”

इस प्रकार कला के प्रश्न में आरंभ करके धीरे-धीरे लेखक ने मुल्लो और
मौलवियों के दृष्टिकोण, प्रमाद, हसनक्षेप, कार्यप्रणाली और पट्टयत्र आदि का
स्पष्टीकरण करते हुए मुन्नानों सरदारों तथा सिपाहियों पर उनका अधिकार
दिगाते हुए उन दृश्य को भी प्रस्तुत कर दिया है जहाँ मिकदर लोड़ी के दरबार में
शास्त्रियों के निचे ललकार कर बोधन शास्त्री को धमन्धिना और अधिकार-मद
ने विनय किया कि “हार मान जाओ और इस्लाम को कबूल करो तब यहाँ
में जा सकोगे ॥”

और जब बोधन ने निर्भयतापूर्वक सगर्व कहा-

“मेरा धर्म किन धर्म से कम है जोर्म अपनेको छोड़कर दूसरेका पन्ना पकटू, -
तब मौलवियों की क्रूरता की पराकाष्ठा भी दिखायी गयी कि विचारे बोधन का
इस्लाम न कबूल करने पर उन्होंने अपने निर्णयमें उनका सिर काटकर फिगवा दिया

बोधन सवधी इस ऐतिहासिक वृत्त के सवध में लेखक ने भूमिका में सकेत करते हुए लिखा है - "बोधन ब्राह्मण ऐतिहासिक व्यक्ति है। उसके मारनेवालो की वर्वरता का मैंने बहुत थोडा वर्गन किया। उसके कुरूप का लाघवमात्र प्रस्तुत किया है- करना पडा।"

इम वनध के अरतिम शब्द 'करना पडा' वर्तमान परिस्थिति में उसकी मनोवृत्ति के प्रतिवध को बहुत ही स्पष्ट कर देते हैं।

यो नो लेखकके प्रथम चरण के उपन्यासो में भी मुसलमान आयेथे, पर उनके साथ लेखक का व्यवहार बहुधा प्रेमचन्द की कोटि का था। उनमें सद्गुण और सद्भावो की प्रतिष्ठा उन्होने की, किन्तु 'झासी की रानी' से उनका रुख कुछ सस्त हुआ यद्यपि झामी की रानी में भी खुदावल्सा, वरहाम, गौस तथा गुलमुहम्मद जैसे आदर और श्रद्धा के पात्र मुसलमान भी हैं। पर पीरअली और अलीवहादुर का दीर्घ-वृत्त भी है जो स्वार्थलिप्त देशद्रोही व्यक्तियो का निकृष्ट वृत्त कहा जा सकता है। रानी लक्ष्मीबाई में यह पीरअली-अलीवहादुर का वृत्त कथानक का आवश्यक अंग बनकर ही प्रस्तुत हुआ था, पर मृगनयनी में इनका समावेश और इनमें इतनी दिलचस्ती कुछ भिन्न प्रकार की है। एक दृष्टि से तो मुसलमान सुल्तानो का ही समावेश इसमें हुआ है, साधारण मुसलमान प्रजा का नहीं। फलत सुल्तानो और प्रजा के चरित्र-भेद के कारण निरूपण में भेद आया है। सुल्तानो के साथ मुल्ला-मौलवीभी आये हैं, इनमें और सुल्तानो में घोर आन्तरिक मत-विरोध है, पर सभी सुल्तान मुल्ला-मौलवियो के समक्ष विवश हैं, और प्रत्येक अपने मन के खिलाफ भी इन्हे प्रसन्न रखना चाहता है। इस परस्पर के अन्तर-विरोध से मुसलमानों के तत्कालीन यथार्थ स्वरूप का दर्शन हमें हो जाता है। सुल्तानो द्वारा मुल्लाओ की उनकी पीठ पीछे की भर्त्सना मे मुसलमानी धर्म के अभावो का भी सकेत हमें मिल जाता है, साथ ही हिन्दुओ की कला और मानवीयता का भी हमें ज्ञान हो जाता है।

बोधन के वक्त के सवध में भूमिका में लेखक ने अपनी जिम विवशता को बनाया है, वह विवशता आवुनिक राजनीतिक विवशता ही है जिसके कारण सच को इन वान का प्रत्येक समय ध्यानरखना पडा है कि कोई ऐसी बात न लिख

नाथ जो भारत के मैक्यूलर राज्य में किसी प्रकार का धार्मिक वैमनस्य का भाव
रूढ़ कर सके। इसी कारण इतिहास जो यथार्थ प्रस्तुत करता है उसे भी नशोधन
के नशोधित यथार्थ के रूप में उपन्यास में लेखक को देना पड़ रहा है। इस
अनैतिक वर्तमान प्रतिवध के फलस्वरूप लेखक की कला में एक विशेषता दृष्टि-
चर होती है। मुसलमानी धर्म के सच में कहीं कोई कटुवात नहीं कही गयी,
मुसलमानों के प्रति भी कोई दिक्षेय नहीं पैदा होने दिया गया, भाय ही मुल्ता-मौल-
वधों की कहीं-कहीं कटु अलोचना करायी गयी है, वह भी उनके अपने ही
मांकिनवियों द्वारा करायी गयी है,—मुल्तानों द्वारा करायी गयी है और ऐसे
मुल्तानों द्वारा जो धर्म तो बहुत दूर नैतिक निष्ठा को भी कोई महत्त्व नहीं देने।
यस प्रकार उस अलोचना के द्वारा प्रकट सत्य को भी सदहोशी की पृथग्भूमि में
ग्यवर निर्जीव कर दिया है।

किन्तु इसी के साथ एक बात और दिव्यायी पड़ती है। रानी लक्ष्मीबाई
में श्रीवैवाहिक का चरित्र मुसलमान का चरित्र नहीं था, किसी भी देश-विरोधी
स्वार्थी व्यक्ति का चरित्र था, वह लंबा छोटा जैसा भी वृत्त है, नुजामदी व्यक्ति
का ही वृत्त है, एक प्रतीक, जिसका मुसलमानियत में कोई भवध नहीं। पर इस
उपन्यास में तीन-चार मुसलमान मुल्तानों का वृत्त प्रायः आरंभ से चलकर अंत
तक ही आता है। इसी दृष्टि से यह उपन्यास वस्तुतः दो चरित्रों का अध्ययन
प्रस्तुत करता है— एक मुसलमान-सामंत का चरित्र। दूसरा हिन्दू चरित्र।

वस्तुतः गयामुद्दीन-नासिरुद्दीन-निकंदर का अलग अलग वृत्त एकही वृत्त
तो भाति पढ़ा जाना चाहिये—उन चारों का यह वृत्त-मुसलमान तत्कालीन
मुल्तान का पूर्ण चरित्र प्रस्तुत कर देता है।

इन युग का मुसलमानी सामन्त युग की आवश्यकता के कारण तो दीर्घ
जीना था, अपनी आत्म-रक्षा के लिए कि वही कोई दूसरा मुल्तान आक्रमण न कर
सके तथा राज्य-वृद्धि और धन-वृद्धि के लिए आत्म-रक्षा के लिए बड़ी मेना तो मुफ्त
में नहीं मिलना जानबूझना, उनके लिए वृद्ध करने ही चाहिये—उनकी ही राज्य-वृद्धि
की ही सक्ती है, मेना को काम मिलना था, नूद में धन मिलना था, और मुसलमान
तो विनाश-ठसके भी कोय की वृद्धि ! किन्तु व्यक्तिगत रूप में यह मिलनी हीना

वा-मुदर गिलमाओ और हूगे-मुदर पुरुषो और मुन्दर स्त्रियो, शराव और नृत नग्न रहने वाला, भागनी प्रवृत्ति का चरम पर पहुँचा कर ही उसे चैन मिलता था ननीम्हानि और वधरार्क व्यक्ति व तो ईतिहास में अद्वितीय और अलौकिक। इस भाग-वृत्ति को समझ न धम की, न ईमानकी कद्र इनकी नजरों में रहती थी इन चार मुन्तानोका चरित्र क विकासमें यह क्रम दिया जासकता है-

उद्द गीय (वधरार्क जिम मिन्दर - (शरमये शौर्य गियास- (जो शर		
कृशय	अथ के	की रग
युद्ध क गिए	निये कूर	में ही
चाहिए)	हो सकता था)	लडता था

गिरिवा-शू नमर जिमवा समन गीय ही विलासिता में व्यग्र हो

उमके विपरीत दूसरा चित्र हिन्दू सामन्तो का है-जिसका प्रतिनि मान. * * * - उम चित्र में भी पूजागी पण्डित है, हठधर्मी और सुधार-विरोधी व * * * व अग्रवा विवादी गाम्भी जैसे किन्तु इन सबके अनुदार व्यवहार के प्रति मर्जासिंह ने उदार दृष्टिकोण रखा है। वाघन को भी उसने समझाना ही न है। मल ही वह अपनी परिभाषा के अर्थमें से गूट होकर राज्य छोड़ गया। उ वाघन का मृत्यु का नहीं वध का महान दृश्य उपस्थित कर लेखक ने व की समस्त अदूरदर्शिता का परिमार्जन करा दिया है। बोधन आदि की अथ प-प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष मत्सना करके भी उनके चरित्र में एक ओज और दृढता दि कर नहानुभूति ही उदय करायी गयी है। बोधन जैसा कोई मुल्ला-मीलवी मिलता, न निहालसिंह जैसा वीर, जिसके निर्भीक उत्तरो से सिकदर भी त ना हो गया और जिसके वलिदान की तुलना ही नहीं हो सकती। वधर वीरता केवल हिम्न पशुओं से ही तुलनीय है, यथार्थ में उनसे भी नहीं। भोजनार्थ ही हिंसा करते हैं, वधरार्क शौक के लिये रक्त की नदिया बहाता था। इस चित्र में राजसिंह जैसे कछ स्वार्थ-निर्भर व्यवितमी है पर उनके भी अपन पूर्वजा का आदर्श और चारणों की प्रेरणा है, जिससे पतन में भी गग्गिमा रहती है।

मृगनयनी के शौर्य को केवल फूलों के रंग के आकर्षण की भाँति बनाकर छोड़ दिया गया है। कला में उसकी परिणति एक अत्यन्त दरिद्र आस्था का परिणाम है। मृगनयनी का शौर्य केवल कला-परिणति भरके ही लिए समर्थ था ? ऐसा अनुमान लगाना उस शौर्य का अपमान करना है। क्यों उपन्यासकार मृगनयनी से स्त्री के सबल शारीरिक व्यक्तित्व का हृष्ट और पूर्ण विकसित स्वरूप प्रस्तुत कराने में सकोच कर गया है ? मानसिंह द्वारा स्त्रियों का कर्तव्य-क्षेत्र की सीमा का निर्देश कराके ही वह क्या मृगनयनी के प्रबल व्यक्तित्व को कुठित नहीं करा रहा ? क्या इसी कारण राई की मृगनयनी राई में ही नहीं दफना दी गयी, और उसकी लाश ही राजभवनों में नहीं ले जायी गयी, जिस पर मिश्री ममी की भाँति विविध कलाओं की कारीगरी बलात् उपन्यासकार ने विजयजगम, वैजू तथा कला जैसे कारीगरों के हाथों चित्रित करायी है। क्या कर्तव्य, समय और भावना के सबंध में मृगनयनी द्वारा दिया गया उपदेशामृत ऐसा नहीं विदित होता कि लेखक ने मृगनयनी की स्वर्ण-प्रतिमा के पेट में अपना ग्रामोफोन रिकार्ड ही बजवा दिया है ? क्या वह समस्त उपदेश राई वाली मृगनयनी के लिए सहज और स्वाभाविक है ? लेखक ने निदन्त्र ही राई की सजीव, स्पन्दशील, मृगनयनी को राजमहलों की स्वर्ण-प्रतिमा बना डाला है ? मृगनयनी के शौर्य और सौन्दर्य में स्त्री जाति के लिए जिस संदेश और जिस प्रेरणा की संभावना थी लेखक ने उसे क्लृप्त कर दिया है। मृगनयनी के जीवन में प्रेम का भी कोई स्थान है, ऐसा विदित नहीं होता। राजा ने उसका विवाह केवल सयोग का परिणाम है, जो मृगनयनी की महत्व भावना का फल है। तब लाखी-लाखी हमें आवृष्ट भी करती है और हृष्ट भी। वह स्पष्ट है, कर्मठ है, कर्तव्य को समझने वाली है, नई बातों को जानने सीखने के लिए उत्सुक है, बुद्धिमान है, अवसर पर क्या करना चाहिये इसका ज्ञान उसे हो जाता है, और वह तत्परतापूर्वक उसे करती भी है। उदार है। दृढ़ है और सक्षम को पूरा करनेवाली है। स्वाभिमानिनी है। वह अटल से प्रेम करती है और अन्त तक। उममें विवाह करती है, समस्त समाज की अवहेलना करके भी। वह मृगनयनी और अटल के आश्रय में रहकर भी अपने व्यक्तित्व को सबल और निष्कलक गन्ती है। वह तीर-कमान चलाना, बछीं चलाना, नट-विद्या स्वयं सीखती है और शीघ्र ही सीख लेती है। उसकी तत्पर बुद्धि और कर्मठता से नरवर की

रक्षा होती है, वह अपनी बलि देकर भी अपनी राई की गद्दी को शत्रुओं से बचाती है। वह हर चीज को निस्संकोच स्वच्छ नेत्रों से देखना चाहती है। राजा को भी इसी प्रकार देखती है और नटों के करतव्यों को, तथा उनके कीमती वस्तुओं और आभूषणों को भी। किसी भी महत्व को पाने अथवा रिझाने का भाव उसमें अवश्य है पर इसके लिए वह कभी कीचड़ में पैर नहीं डालती, न टांग मरुती है। उसमें भी स्वाभाविक निदंन्द महानता है। उसमें पिल्ली और अटल को लेकर कुछ भ्रम अवश्य है, पर वह उनका निराकरण शीघ्र कर देती है। मृगनयनी के साथ राजभवन में भी उह व्यक्तित्व हीन नहीं होती। उसका जीवन मृगनयनी से अधिक मंरुटों से आवृत रहा है, उसे अधिक जोर दे दिखाने के अवसर मिले हैं, उसका प्रेम भी वस्तुतः प्रेम है, सार्थक। उसने अटल से अटल प्रेम किया है, उसके लिए बहुत कुछ त्याग भी किया है। प्राणों को बाजी पर लगाकर भी उस प्रेम की उसने उपामना की है। नाखी और मृगनयनी पर तुलनात्मक दृष्टि डालते ही स्पष्ट हो जाता है कि वृन्दावन लाल वर्मा स्वयं तो लाखी के साथ है, पर उनका अहकारी पन्थासवार मृगनयनी के साथ गया है। लाखी के पैर पर स्थितियों के कारण ही नहीं भूमि और पृथ्वी पर रहे हों, मृगनयनी के पैर विवाह के बाद पृथ्वी पर से उगड गये हैं। पृथ्वी पर मे उबडे पैरों को वर्मा जी ने अपनी लेखनी के करो पर समालने की चेष्टा की है, पर उनके अपने हाथ लाखी की पीठ टोकते रहे हैं। वस्तुतः एक वृक्ष की दो शाखाओं की भांति मृगनयनी और लाखी दो दिशाओं में प्रवाहित हुई हैं। दोनों में स्त्रियों की महानता के दो रूप प्रस्तुत हुए हैं। क्या वह दोनों को एक में समन्वित करके एक तीनरी महानता स्वरूप नहीं खडा कर सका ? उन प्रश्न का उत्तर उपन्यासकार के उन प्रतिबन्धों में है जो ऐतिहासिक यथार्थ और सामाजिक आदर्श का नाम पाते हैं।

मुमनमोहिनी में स्त्रियों का विकृत ही विकृत चरितार्थ हुआ है। वह विवाहाह की प्रतिमूर्ति है, और हास्य-व्यंग-फटाक-कटूवित के साथ किन्ती भी ना... में तक, विप देने तक, उत्तर मन्ती है। मृगनयनी को तीन बार विप देने तक उनमें उद्योग विफल होते हैं। वह दोनो मोतियाडाह में प्रेरित होकर अपने पति को अपमानित करने, उन्हें चीन पहचाने में भी नहीं चूकती, अपने पुत्र को सुवराज पद दिखाने के लिए अपनी भी इसी क्षुद्रता का हाथ है। क्या मुमनमोहिनी जैसी नर्त्री प्रो... नहीं आया का नग्न नहीं भिन्न मन्ता या ?

कला कलावती है नर्तकी और चित्रकार, 'साखी की भति सुदरी मृगनयनी की शिक्षिका किन्तु वह राजसिंह की दूती बनी है, और इस कार्य को उसने सब प्रकार निभाने की चेष्टा की है। कला की जिस महत्ता का परिपोषण उपन्यासकार को करना चाहिये था वह कला के चरित्र से उसने नहीं कराया। कला की महत्ता और जीवन की क्षुद्रताओं का सामञ्जस्य हो सकता है यह सकेत वह सदा करता रहा है। कला का तो समस्त जीवन ही कला के महत् उद्देश्य को विडवना सिद्ध करता है। कला क्यों राजसिंह को दूतिका बनना स्वीकार करती है? राजसिंह के उद्देश्य की महानता में विश्वास रखने के कारण? राजसिंह के प्रेम के कारण? अपने नरवर प्रेम के कारण? सब अस्पष्ट ही है। अपने इसी दौल्य के कारण ही उसे सुमनमोहिनी के हाथों विकना पड़ता है, इसी के कारण उसे निहा नॉरह को आक्रुणकर मानसिंह के विरोध के बीज डालने पड़ते हैं? और इतना सब कुछ कराने के उपारन्त भी लेखक ने कला को मक्खी की भाँति निकाल फेंका है। कला के जैसे चरित्र के विषम तत्वों से जिस विषम संयोजना की संभावना हो सकती थी, उसे उपन्यासकार सिद्ध नहीं करा सका। 'पिल्लो' के संवध में तो अटल की यह संमति ययार्थ है कि 'वह स्त्री थी (पत्नी नहीं थी)? धूरे पर मडलाने वाली तितली को स्त्री कहा जाता है?'—धूरे पर मडलाने वाला 'तितलो थी' पिल्ला, निर्लज्ज याँ स्त्रित्व हीन!

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि उपन्यासकार ने महती संभावनाओं को बीजारोपण करके अपने चरित्रों को स्वाभाविक रूप से विकसित नहीं होने दिया, उन्हें बीना कर दिया है। हम यह भी देख सकते हैं कि इन चरित्रों के स्वाभाविक विक्रम में इन्हें वाक्य नहीं हो सकता था, केवल उपन्यासकार की अपनी धारणा और उसका अपने व्यक्तित्व का आतंक ही इसमें बाधक हुआ है।

चरित्र-चित्रण की अपनी निजी टेकनीक में उनसे वाणीविलास का अत्यंत सुंदर सहयोग प्राप्त किया है, यह निर्विवाद है। इस उपन्यास के संभाषणों में भले ही वचन-विदग्धता और वाणी-चातुर्य न हो, पर भाव सौष्ठव और हार्दिकता अत्यंत आकर्षक ढंग से व्यक्त हुई हैं, जिससे सभी पात्रों के कथन स्वाभाविक हुए हैं।

पारिशिष्ट

ऐतिहासिक भूमि

वमा जाक इन दूमरे चरण के उपन्यासों में इतिहास के प्रति भक्ति बहुत बढ़ गयी है। वे शुद्ध इतिहास को ही जैसे उपन्यास में ढाल देना चाहते हैं। इसके लिए वे उपन्यास में धोम सहन करने को प्रस्तुत है, पर इतिहास की लीक को त्यागन का प्रश्न तो दूर उसके किनारे दूब उगाने और फूल खिलाने की चेष्टा भी वह नहीं करना चाहते। उन्होंने मृगनयनी की भूमिका में मृगनयनी के ऐतिहासिक आधार का बहुत कुछ स्पष्टीकरण कर दिया है। मार्नासिंह, मृगनयनी, निहालसिंह राजसिंह, अटल, लाखी, गियामुद्दीन, वधरा, बोधन, विजयजगम सभी महत्वपूर्ण प्रमुख पात्र ऐतिहासिक हैं। नट ऐतिहासिक है, पर उनमें पोट्टा और पिल्लीदो मृगनयनी के महत्वात इतिहास से सिद्ध नहीं हो सकती। ये लेखक की निश्चय ही अपनी मूल्य है। इन ऐतिहासिक पात्रों के संबन्ध में कोई विवाद और भ्रम भी नहीं था। किन्तु 'बैजू बावरा' के संबन्ध में कुछ भ्रान्तियाँ हैं, और उनका मार्नासिंह और मृगनयनी से कोई संबन्ध था इनमें सदेह किया जा सकता था। इस संबन्ध में उपन्यासकार ने अपने उपन्यास की भूमिका में भी कुछ उल्लेख नहीं किया। वस्तुतः यह धर्म है तो आलोचक का ही कि वह उपन्यास के समस्त ऐतिहासिक स्रोतों का निरीक्षण करे और स्वयं पता लगाये कि इतिहास और उपन्यास का सामञ्जस्य कैसे बिठाया गया है, पर जब लेखक से संपर्क स्थापित करना नभव हो तो नग्न मार्ग भी अपनाया जाता है, इन्हीं कारणों बैजू के संबन्ध में कुछ प्रश्न उपन्यासकार महोदय से पूछने की वृष्टता को गयी। उन्होंने अत्यन्त शृपापूर्वक बैजू के संबन्ध में ऐतिहासिक समाधान लिख भेजने का वृष्ट किया है। जिसे यहाँ दिया जा रहा है। वस्तुतः यह उनको अपने उपन्यास की भूमिका का ही अंग समझा जाना चाहिए। उनका पत्र बयावत् इस प्रकार है।

प्रिय डॉक्टर सत्येन्द्र जी,

चि० सत्यदेव, मेरे पुत्र, आपसे आगरा में मिले थे। आपका पत्र उनके पास वैजू के सबब में कुछ वार्ते जानने के वावत बहुत दिन हुये आया था। मैं आपको उत्तर न दे सका, इस हेतु क्षम, प्रार्थी हूँ।

एक नये उपन्यास 'अमर वेल' के पूरे करने की धुन में इतना मलग्न था कि लिख डालने के उपरान्त स्मरण ही नहीं रहा।

वैजू मानसिंह के दरवार में था। मृगनयनी और मानसिंह के सहयोग से उसने ४ प्रकार की टोड़ी रागनियो का आविष्कार किया जिनमें से एक— 'गूजरी टोर्ड' अब भी अनेक गवये गाते हैं। ध्रुवपद को धमार परिपाटी में परिचित कराने का काम वैजू ने मानसिंह के आग्रह और अपनी रसिकता के कारण किया था। इस समय सारी ऐतिहासिक सामग्री मेरे सामने नहीं है, परन्तु एक पुस्तक का नाम याद है जिसमें यह बात मिल जायगी। पुस्तक उर्दू में है। नाम है 'मार फुन्नग्रमात।' इसके रचयिता राजा नवाब अली खाँ हैं। (या यदि अब स्वर्गवास हो गये हो, तो थे)। नवाब अली खाँ भातखड़े जी के सहयोगी थे। उन्हीं की सहायता से वह पुस्तक लिखी गई थी।

मानसिंह ने जो संगीत विद्यापीठ ग्वालियर में वैजू की सहायता से स्थापित किया था उसी में तानसेन ने शिक्षा पाई थी यद्यपि तानसेन को प्रेरणा स्वामी हरिदास से मिली थी। तानसेन मुसलमान हो गये थे एक मुसलमान सुन्दरी व प्रेम और गौस मुहम्मद फकीर की श्रद्धा के कारण। वैजू और तानसेन समकालीन नहीं थे। रवायतें गायनप्रेमियों के इच्छा सकल्पों के फल हैं। मानसिंह के देहान्त १५१७ में हुआ। वैजू उस समय ३० और ४० की आयु के बीच में था। मानसिंह के देहान्त पर वह बहादुर शाह (गुजरात का सुल्तान) के दरवार में चला गया। वही उसने बहादुरी टोड़ी नाम की रागिनी का सृजन किया जिसे बड़े गवये अब भी गाते हैं। १५४० के लगभग अकबर का जन्म हुआ। इस समय वैजू की आयु ६० के लगभग होगी। १५६५ के उपरान्त तानसेन अकबर के दरवार में आये। तब तक वैजू का निधन गुजरात में ही हो चुका था।

तानसेन एक अर्थ में ही वैजू के शिष्य कहलाये जा सकते हैं, कि वे वैजू द्वारा स्थापित विद्यापीठ और संगीत परम्परा के शिष्य थे।

तानसेन भ्वालिगर के निकटवर्ती एक गाव के रहने वाले थे । उनके पिता
दपाडे जित्त देवालय में पूजन करते थे वह भग्नावस्था में अब भी वर्तमान है ।

बैजू चदेरी के रहने वाले थे यह भेरी खोज है । वे चदेरी में वाल्यावस्था
। वहीं उन्होंने एक गुरु के पास गायकी सीखी । वहीं मे वे मानसिंह के पास
गयर धार्ये थे ।

एक योत है'-

मुनो हो गोपाल नायक, कहत बैजू तानसेन' इत्यादि
नव निरा कल्पना प्रसून है । गोपाल नायक अर्थात् खुसरो का समकालीन
नो बैजू तानसेन काल में २०० वर्ष पूर्व हुआ था । यही इच्छा सकल्प बैजू को
सेन को समकालीन बनाये जान रहा है । आप जो कुछ प्रश्न करेंगे यथा शक्ति
न देने का प्रयत्न करूंगा ।

याशा है आप स्वस्थ हैं ।

आपका

बुन्दावनलाल वर्मा

कला का मर्म